



外国文艺理论丛书

冈察洛夫 屠格涅夫
陀思妥耶夫斯基 柯罗连科

文学论文选

外国文艺理论丛书

冈察洛夫 屠格涅夫
陀思妥耶夫斯基 柯罗连科

文学论文选

冯 春 选编

上海译文出版社

冈察洛夫 屠格涅夫
陀思妥耶夫斯基 柯罗连科
文学论文选
冯 春 选编

上海译文出版社出版、发行
上海延安中路 955 弄 14 号
全国新华书店经销
上海市印刷十二厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 15.25 插页 5 字数 359,000
1997 年 6 月第 1 版 1997 年 6 月第 1 次印刷
印数 1,001—500 册

ISBN 7-5327-1853-0/I·1117
精装定价:24.90 元

目 次

万般苦恼	3
迟做总比不做好	44
屠格涅夫	101
《威廉·退尔》，五幕剧。席勒作。Φ·米勒译。莫斯科。 大学印刷厂。1843。（摘录）	103
《浮士德》，悲剧。《歌德文集》。第一部的译文和第二部 的转述。M·弗龙琴科。1844。圣彼得堡。.....	106
哥萨克卢甘斯基的中短篇小说和故事。圣彼得堡。古滕 贝格印刷厂。1846。四卷。.....	150
《外甥女》。长篇小说，叶甫盖尼娅·图尔作。四卷，莫斯 科，1851。	155
谈谈奥斯特洛夫斯基的喜剧新作《穷新娘》	173
谈谈费·伊·丘特切夫的诗	183
哈姆雷特与堂吉诃德	188
关于《父与子》	209
〔莫斯科普希金纪念像揭幕〕	220
《一八八〇年版长篇小说集》序	231
陀思妥耶夫斯基	239
一波夫先生和艺术问题（摘录）	241
爱伦·坡小说三篇	258
一八六〇至一八六一年美术学院画展	260

尼·瓦·乌斯宾斯基的短篇小说	267
雨果的长篇小说《巴黎圣母院》编者按语	272
从博览会说起	274
一种现代虚伪	281
未来的长篇小说,又是“偶合家庭”	287
乔治·桑简论	288
旧的回忆	296
我和一位莫斯科友人的谈话	302
《安娜·卡列尼娜》是具有特殊意义的事实	303
涅克拉索夫之死,在他墓前的讲话	307
普希金(六月八日在俄罗斯语文爱好者协会大会上的演 讲)	310
书信摘录	328
记事本、文艺作品摘录	354
柯罗连科	365
纪念别林斯基	367
列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(第一篇)	373
列·尼·托尔斯泰(第二篇)	398
伟大幽默家的悲剧(摘录)	404
两幅画	456
后记	471

万 般 苦 恼

(评 论)

评格里鲍耶陀夫的喜剧《智慧生痛苦》暨评莫纳霍夫的纪念演出,1871年11月。

喜剧《智慧生痛苦》在文学中是一部独树一帜的作品。它以全新的面貌、清新的气息和更加旺盛的生命力区别于其他文学作品。它像一位百岁老人,它周围的人都享尽天年,一个个相继寿终正寝,而它却精神矍铄,神采奕奕,穿行于老者的坟墓和新生儿的摇篮之间。谁也不会想到,说不定什么时候死神会降临到它的头上。

所有出类拔萃的伟大人物当然都不是毫不费力地进入所谓的“不朽殿堂”。所有的人都拥有永生的权利,有些人拥有许多,而有些人,例如普希金,就比格里鲍耶陀夫拥有多得多的永生权利。不能把他们放在一起相提并论。普希金是个巨人,硕果累累,内心坚强而博大。总之,他对俄罗斯艺术所起的作用就像罗蒙诺索夫对俄罗斯启蒙运动一样。普希金拥有整个自己的时代,还创造了另一个时代,培育了几个艺术家的流派,除了格里鲍耶陀夫所取得的和他在此之前没有取得的之外,他为自己赢得了时代的一切。

尽管普希金很有天才，他的进步的主人公，作为他那个时代的代表人物，已经渐渐褪色，成为过去。他的天才创作虽说仍然是艺术的典范和源泉，但这些创作本身亦将成为历史。我们研究过《奥涅金》、他的时代和他的环境，评价并且肯定过这个典型的意义。尽管这个典型的创造在文学中仍然是不可磨灭的，可是我们已经找不到这个人物在当前这个时代里的活生生的踪迹。甚至连这个时代的最后一些代表人物，例如莱蒙托夫笔下的毕巧林，也像奥涅金那样代表着自己的时代，但是他们也在僵化，如同墓地上的雕像那样凝然不动。更不用说后来出现的、或多或少还鲜明的典型了，它们早在作者生前就进入了坟墓，只在文学中为自己留下了某些值得纪念的权利。

人们把冯维辛的喜剧《纨绔少年》称为**不朽之作**，这是完全有道理的，它所引起的生气勃勃的热潮延续了将近半个世纪：这对于文学作品来说是很了不起的。可如今在现实生活中已经找不到《纨绔少年》中的一丁点儿迹象。这部喜剧已经不再起作用，成了历史文献。

《智慧生痛苦》问世比奥涅金、毕巧林早，它的生命力超过了他们，它安然越过了果戈理时期，度过了作品问世以来的半个世纪，并且以其不朽的生命力始终活着，并且还要继续活许多时代，永远不会失去自己的活力。

这是为什么？《智慧生痛苦》究竟是怎样一部作品？

自从这部喜剧一朝占有它的地位以来，评论没有触动过它。人们似乎感到为难，不知把它放到什么位置上好。口头评论胜过了出版物的评论，就像剧本本身早就胜过其出版物一样。但是教养有素的群众实际上对它早有好评。他们一下子理解了它的美，找不到任何缺点，于是像一张百万纸币兑换成许多十戈比的银币那样，把手稿分成一个个小段，分成一句句，一个个词组，把剧本的全部精华和全部智慧运用到日常口语中，由于运用了格

里鲍耶陀夫的俗语，谈话便变得色彩斑斓，喜剧的每一个字句都被运用得烂熟。

然而，剧本经受住了这样的考验——它不但没有变得庸俗，读者反而感到它更加可贵，每一个读者都成了它的庇护者、批评者和朋友。它像克雷洛夫寓言一样，从书本转化为活的语言，而且没有失去文学的力量。

报刊的批评文章一般只是或多或少以严格的态度评论剧本的舞台表演，很少涉及喜剧本身，或者只是在一些不连贯的、不完整的、相互矛盾的评论中对剧本议论几句。大家一言定终身，都说喜剧是一部典范作品——从此大家便都安于此说了。

在此我们不想以权威的批评家身分下什么批评性的结论：我们坚决避免这样做——我们只是作为爱好者，仅仅想就《智慧生痛苦》最近的一次演出谈谈自己的想法。我们想与读者交换交换意见，或者，这样说更好些，想和读者谈谈自己的疑问，这出戏是否应该这样演，也就是说，演员本人也好，观众也好，一般是否应该以这样的观点看待它的表演。而谈到这些，又不能不说出这样的意见和疑问，对剧本本身是否应当像某些演员，也许，也包括某些观众所理解的那样去理解它。我们不想再说一遍我们的理解方法绝对正确——我们只是把它当作一种理解方法，或者说一种观点提出来。

演员在反复推敲自己在这个剧本中的角色时，究竟该怎么办？单凭个人判断，显然没有把握，听从四十年来社会上的各种意见，而又不迷失在琐碎的分析中，也不可能。出路只有一条，从无数已有的和正在产生的意见中，选择那些重复得最多的共同结论，在此基础上确立个人的评估观点。

有些人很重视喜剧所展现的某个时代莫斯科风尚的画面，所创造的栩栩如生的典型，以及他们恰到好处组合。整个剧本就是一个读者所熟悉的人物的圈子，而且像一副纸牌那样固

定和封闭。法穆索夫、莫尔恰林、斯卡洛祖勃等人物像扑克牌中的王、杰克、皇后一样牢牢地铭刻在人们的脑海中，除了恰茨基，大家对所有的人物都多多少少有一些一致的认识。他们全都被真实而严格地描绘出来，而且大家都已经很熟悉了。只有对恰茨基，许多人都困惑不解：他究竟是什么样的人？他仿佛是纸牌中第五十三张神秘莫测的牌。如果说，对其他人物的理解很少有分歧，那么对恰茨基便恰恰相反，对他看法的分歧至今仍然未消，而且也许很久都不会消除。

另一些人，在对风尚画面、典型的真实等作出公正评价的同时，更加珍视语言的俏皮诙谐和生动讽刺——这是一种道德上的教诲，剧本至今仍像一口取之不尽，用之不竭的水井，给每个人人生的道路上的一举一动提供这种道德上的教诲。

但是这两种评判者对喜剧本身及其情节都保持沉默，许多人甚至否定它的程式化表演。

尽管这样，可是每当演员变换时，这些评判者又会来到剧院里，又会像对一部新的剧本一样，对这个角色和那个角色的表演、对角色本身展开一番热烈的争论。

所有这些效果，以及在此基础上形成的每个人自己的观点都是对剧本的最好的鉴定，也就是说，喜剧《智慧生痛苦》既是风尚图，又是活的典型的陈列馆，也是尖刻辛辣的讽刺，同时又是一部喜剧，我大胆地说一句，它主要是这样一部喜剧，如果把上面所提到的其余所有的条件都加在一起，在其他民族的文学作品中未必能找到一部这样的喜剧。作为一幅风尚画，它毫无疑问是巨幅的。它的画布覆盖了俄罗斯生活的漫长时期——从叶卡德琳娜到尼古拉皇帝。像一滴水反映出太阳的光辉一样，在二十个人物的群体中，反映了从前整个的莫斯科，它的情景，当时的精神，历史的瞬间和时尚。而且这一切都是那么富有艺术性，那么客观完整，那么明确，在我们这些人中只有普希金和果

戈理做到了。

在这幅没有任何白斑，没有一丝多余的线条和杂色的画卷里，观众和读者就是现在，在我们这个时代里，也仿佛置身在那些活生生的人物中间。无论是总体还是细节，都不是杜撰的，而是整个地取自莫斯科的客厅，把它写进书本，搬上舞台，带着莫斯科的全部热情、全部“特殊印记”——从法穆索夫到细微末节，到公爵图戈乌霍夫斯基、仆人彼得卢什卡，少了这些，图画就不完美。

可是对于我们来说，它还不是一幅完整的历史画卷：我们离开那个时代还不怎么远，在那个时代和我们的时代之间还没有横着一道不可逾越的鸿沟。时代的色彩尚未完全消失，那个世纪还没有像出嫁的女儿那样和我们这个世纪截然分开。尽管法穆索夫们、莫尔恰林们、扎戈列茨基们等人物的面目已变得完全不像格里鲍耶陀夫笔下的典型的样子，但我们还是从那个时代继承了某些东西。明显的特征当然已不复存在：现在不会再有什么法穆索夫请人去当小丑，把马克西姆·彼得罗维奇奉为榜样，至少这一点是肯定的，明确的。莫尔恰林现在即使在女仆面前也不会偷偷地承认他父亲对他的训诫。斯卡洛祖勃、扎戈列茨基这样的人即使在遥远偏僻的地方也不可能出现。但是只要还有人妄想不通过建立功勋去追求功名，只要还有人善于钻营，乐于逢迎拍马，“捞捞奖赏和快快活活地生活”，只要造谣诽谤、游手好闲、空虚无聊等不仅不被视为恶习，而且作为社会生活中的自然现象到处盛行，那么法穆索夫、莫尔恰林之流的特点当然至今还会在当代社会中时时出现，没有必要把法穆索夫引以为荣的“特殊印记”从莫斯科身上抹掉。

属于全人类的典范当然会与世长存，尽管由于时代的变迁这些典型已经变得使人无法辨认。因此，艺术家有时不得不把在漫长的历史时期中曾经在形象中出现的习俗和人的一般天性的基本特征加以革新，赋予他们符合当代特点的新的血肉，以代

替旧的。达尔杜弗^①当然是永恒的典型，福尔斯塔夫^②是永恒的性格，但即使是他们和一些仍然与他们一样著名的代表情欲与恶习的原型，也都已消失在古代的迷雾中，几乎失去了活的形象，变成一种思想，一种特定的概念，一种代表恶行的普通名词，对于我们，他们也不再是活的教训，而只是历史陈列馆里的一幅画像而已。

格里鲍耶陀夫的喜剧尤其如此。这部喜剧的地方色彩过于鲜明，个性本身的特征刻画得如此严格，细节安排得如此真实，以致全人类的特点几乎无法从社会地位、官阶和制度等的掩饰下显露出来。

喜剧《智慧生痛苦》作为现代风尚的图画，即使在三十年代的莫斯科舞台上演出时，也有点像古董了。谢普金、莫恰洛夫，里伏娃-西涅茨卡娅、连斯基、奥尔洛夫和萨布洛夫已经不是按照当时的现实生活表演，而是按照最新的传说演出。于是鲜明的特征开始消失了。恰茨基自己嚷着反对喜剧问世的那个“过去的世纪”，而喜剧写于一八一五年和一八二〇年之间。

请看一看，看一看(他说)，
如今的世纪和**过去**的世纪，
故事新鲜，却难以置信 ——

谈到自己的时代时，他这样说：

如今人人都更加自由地呼吸 ——

① 莫里哀同名喜剧中的伪君子。

② 莎士比亚作品《亨利四世》中的人物，破落骑士，爱吹牛的懦夫，冒险家的典型。

或者：

我无情地诅咒你们的世纪——

他对法穆索夫说。

由此可见，地方色彩现在已不多见了，只剩下官迷心窍、卑躬屈节、空虚无聊等恶习。但是，由于某些改革，官位可以放弃，像莫尔恰林那样奴颜婢膝的卑躬屈节现在已变得十分隐蔽，战地的诗情已让位于严格而合理的军事取向。

但是毕竟还有某些活的痕迹，由于它们的存在才暂时没有使图画变成已完成的历史浮雕。这种前景暂时还很遥远。

诙谐、俏皮、讽刺、口语化的词句，就像播撒在其中的尖锐、辛辣、生动的俄罗斯智慧一样，似乎永远不会死亡，格里鲍耶陀夫像某种魔法师一样把这一智慧关进自己的城堡，它便在那里发出阵阵狞笑。无法想象，什么时候还能出现另一种更加自然、朴素，更加源于生活的语言。散文和诗在这里结合得如此水乳交融，好像是为了使作者汇集的全部智慧、幽默、笑话和俄罗斯智慧与语言的辛辣更便于记忆，更便于重新回到生活中去。作者成功地掌握了这种语言，正如成功地掌握了这些人物，掌握了喜剧的主题，掌握了仿佛一下子流泻出来的一切，这一切组成了一部非同一般的喜剧——狭义上讲是一部舞台脚本，广义上讲是一部人生的喜剧。正是一部喜剧，而不可能是别的什么。

且不说剧本最能证明自己并因此而赢得大多数崇拜者的两个最大的特点——拥有一批栩栩如生的人物的时代画卷和语言的诙谐——我们首先谈谈作为舞台脚本的喜剧，然后作为一般喜剧，再谈谈它的一般意义，它在社会和文学上的主要意义，最后，再谈谈这部喜剧在舞台上的表演问题。

人们早就习惯于说，剧本中没有动作，也就是说没有情节。

怎么能说没有动作呢？有的——很生动，很连贯，从恰茨基第一次出现在舞台上直到他的最后一句话：“给我马车，马车！”

从狭义的技巧意义上说，这是一部细腻、聪慧、典雅、热情的喜剧，心理细节描写得很真实——但观众却几乎体会不到这一点，因为它被主人公们的典型面貌、天才的描绘、地方和时代的色彩、语言的优美和剧本中充分流溢出来的一切诗意的力量掩盖住了。情节，也就是说其中特别有趣的情节，在这些主要的成就面前显得黯然失色、多余，甚至毫无必要了。

一直到大家在前厅里分手的那场戏，观众才真正被主要人物之间突然发生的出乎意料的大转折所惊醒，这才突然想起喜剧的有趣情节，但这也只是一会儿。喜剧巨大的真正意义已经呈现在他们面前。

主角当然是恰茨基，少了他就没有喜剧，大概仅仅只是一幅风俗画罢了。

格里鲍耶陀夫本人认为，恰茨基的痛苦是他的智慧带来的，而普希金根本不承认他。

可以这样认为，格里鲍耶陀夫对主人公怀着慈父般的爱，在标题中就夸奖了他，似乎要告诉读者，他的主人公是有智慧的，而他周围的那些人则很愚昧。

但是，恰茨基不仅比所有其他的角色有智慧，而且是真正的聪明。他的话洋溢着智慧、敏锐。他不仅心地善良，而且很有修养，感情丰富，或者，如女仆介绍的那样，他“多情、快活，而且机敏”。可是他个人的痛苦不仅仅是来自智慧，更多地是由于其他的原因，而这些原因也是因为他的聪明起了消极作用而引起的，这也是普希金之所以否认他聪明的理由。其实，就个性而言，恰茨基要比奥涅金和莱蒙托夫的毕巧林高尚得多，聪明得多。他是一个坦诚而热情的活动家，而他们却是被伟大的天才们作为旧时代的病态产物出色地刻画出来的寄生虫。他们标志着他们那

个时代的结束，而恰茨基则标志着一个新时代的开始，他的全部意义和全部“聪明”就在于此。

无论是奥涅金还是毕巧林，尽管他们两人都模模糊糊地感到他们周围的一切已经完全腐败，但却无力做一件实事，起一点积极的作用。他们甚至感到“怨恨”，心怀“不满”，像个“忧郁慵懒”的幽灵一样彷徨。他们一方面鄙视生活的空虚，鄙视无聊的贵族生活，另一方面却又向它屈服，既不愿与之抗争，也不愿与之决裂。不满与怨恨并不影响奥涅金在剧院里、在舞会上、在豪华的餐厅里过花天酒地的生活，“炫耀”自己，与姑娘们打情骂俏，在她们出嫁后还追逐她们，也不影响毕巧林炫耀他那动人的苦恼，在梅丽公爵小姐和贝拉之间表现自己的慵懒和怨恨，然后当着愚蠢的马克西姆·马克西梅奇的面故意对她们冷淡：这种冷淡其实就是玩弄女性。他们两人在自己的社交圈内苦闷，叹息，不知道想要什么。奥涅金曾经想读点书，可是打个呵欠就扔下了，因为他和毕巧林只熟悉“温存的爱情”这一门学问，对其余的一切他们都只要“随便什么”学一点就行了——他们只能是无所作为。

恰茨基却恰恰相反，他打算认真地干一番事业。法穆索夫说他“能写会译”，大家都认定他绝顶聪明。他当然不是白白地旅行了一次，他学习，阅读，而且显然还参加过劳动，还和大臣们有过交往，后来又分手了，个中原因不难猜到。

秉公服务我高兴，阿谀奉承难遵命，——

他自己已作出这种暗示。对于“忧郁的慵懒，无所事事的苦闷”他连想都没有想过，而对待“温柔的爱情”，像对待科学和事业一样，更是很少放在嘴上。他爱得很严肃，把索菲亚看作未来的妻子。

然而恰茨基却不得不喝干那杯苦酒——他没有得到任何人对他的“真正同情”，他走了，带走的只有“万般苦恼”。

一般说，无论是奥涅金或者毕巧林都不会这样不聪明，在恋爱和求婚这类事情上尤其如此。然而他们已经黯然失色，对于我们来说，他们已经成了石头雕像，可是恰茨基却依然并将永远因自己的“愚蠢”而活在人们中间。

读者当然记得恰茨基所做的一切。让我们稍稍研究一下这出戏的整个过程，力求从中找出喜剧的戏剧因素，找出贯穿全剧的情节，它像一根看不见却又很鲜明的线把喜剧本身的各个部分和人物串连在一起。

恰茨基从旅行马车上下来，没有回自己家中，却直接奔向索菲亚，热烈地吻她的手，望着她的眼睛，为相见而高兴，希望找到对他的旧日情感的回报——可他没有找到。两个变化使他感到震惊：她出落得异常美丽，对他也异常冷淡。

这使他又难堪，又伤心，又有点愤愤不平。他竭力使自己的谈话诙谐幽默，一方面是卖弄自己的才华，当然是因为她从前爱他时很喜欢这一点，一方面是由于气恼和失望，但这一切都是枉费心机。他什么事都谈到了，人人都提到了——从索菲亚的父亲到莫尔恰林——他以多么准确的分寸描绘着莫斯科——其中有些诗句已经成为生动的口语！可是一切都无济于事：甜蜜的回忆，机智的俏皮话——什么都帮不了他的忙。他从她那儿得到的**只有冷淡**，直到他刻薄地伤害了莫尔恰林才触及了她的痛处，使她激动起来。她已经隐约含着恶意问他，他是否哪怕在无意中“谈到过别人的优点”，接着她在他父亲进来时溜走了，几乎把恰茨基出卖给了她父亲，也就是说，她向父亲指认了，恰茨基就是她向他说过的**那个梦中的主人公**。

从这一刻起，她和恰茨基之间出现了一场剧烈的争斗，出现了最生动的情节，出现了一场狭义的喜剧，直接参与这场喜剧的

还有两个人物：莫尔恰林和丽莎。

恰茨基在剧中的每一步行动，几乎每一句话都与表现他对索菲亚的感情密切相关，他的感情被索菲亚的某种虚伪的行为激怒着，他竭力想把这种虚伪弄个水落石出。他的全部智慧、全部精力都投入了这场斗争：这就是主题，是他恼怒的来由，“万般苦恼”之所在，只有在这些苦恼的影响下，他才能起到格里鲍耶陀夫所规定的作用，这种作用比失败的爱情意义要重大、高超得多，一句话，使这部喜剧起到应有的作用。

恰茨基几乎不理睬法穆索夫，在回答他提出的他到哪儿去的问题时冷淡而心不在焉。他说，“这会儿哪顾得上这个。”他答应下次再来，便走了，由于痛不欲生，他说了一句话：

您的索菲亚·巴甫洛夫娜出落得多漂亮！

第二次造访，谈话还是从索菲亚·巴甫洛夫娜开始：“她是不是病了？是不是遇到什么伤心事？”他为她青春焕发而激动，又为她对他冷淡而苦恼，他为这些感情所控制竟然达到这种地步，以至当她的父亲问他是否想娶她时，他竟心不在焉地问：“这与您有什么相干？”后来，只是出于礼貌才漫不经心地补充了一句：

“假如我求婚，您会怎么说？”

他几乎不想听对方的回答，对“谋个差使”的建议懒洋洋地声明：

“秉公服务我高兴，俯首贴耳却恶心！”

他到莫斯科来也好，到法穆索夫家来也好，显然都是为了索

菲亚，而且仅仅是为了索菲亚。其他人都与他无关；他至今还在恼火，为什么见不到索菲亚而只见到法穆索夫。“她怎么会不在这儿？”他心中升起疑团，这时他想起从前少年时代的恋情，“无论是远离，还是欢乐，或是改变地点，都不能使他胸中的爱情冷却”，他为她的冷淡痛苦万分。

他对于同法穆索夫谈话感到无聊，只是由于法穆索夫频频挑起争论才打破恰茨基的沉思。

瞧你们，一个个都这么自负；
最好去看看父辈如何办事，
还是向老年人多学习学习！——

法穆索夫说，然后又描绘了一幅如此粗俗、丑陋、奴颜婢膝的情景，使恰茨基忍不住也把“过去的”时代与“当前的”时代作了一番对比。

但他还是把心中的愤懑控制住了；他似乎为自己想使法穆索夫从认识中清醒过来而害臊；他连忙补充说，法穆索夫把他的舅舅比作榜样，但他“并不是在谈他的舅舅”，他甚至劝法穆索夫谴责自己的时代，最后，看见法穆索夫掩住耳朵，便竭力把话头岔开——把他安慰了一番，几乎是在向他赔不是。

继续争论，我不愿意——

他说。他已打算恢复自己的常态。但法穆索夫突然向他暗示斯卡洛祖勃求婚的消息，这又使他激动不已。

好像要娶的是索菲尤什卡……云云

恰茨基侧耳细听。

忙忙碌碌，瞧他多麻利！

“那么索菲亚怎么样？莫非她真的还没有未婚夫？”他说，虽然随后又添了一句：

唉，谁若远行三年，
他的爱情准会完蛋！——

但他像所有热恋中的人一样，在爱情的公理对他开够玩笑之前，他自己仍然不会相信这一点。

法穆索夫一再向他暗示斯卡洛祖勃要结婚的意思，让恰茨基领会“将军夫人”的含意，几乎明明白白地说出斯卡洛祖勃来求婚的事。

对婚事的这些暗示使恰茨基怀疑起索菲亚对他改变态度的原因。他本来甚至想接受法穆索夫要他扔掉“荒谬想法”的要求，在来客面前保持沉默。可是他的恼怒在加剧^①，他介入他们的谈话，开始只是随便插几句，后来，他被法穆索夫对他的智慧等等的不恰当称赞惹恼了，便提高嗓门，说出了一段激烈的独白：

“那么法官是谁？”等等。于是又引起了另一场斗争，一场重要而严肃的斗争，一场大战。这里，像歌剧的序幕一样，几句话就点明主题，暗示出喜剧的真正意义和目的。法穆索夫和恰茨基两个人都把手套掷向对方：^②

最好去看看父辈如何办事，

① 原文为法语。

② 中世纪把手套掷在某人面前表示要求决斗。

还是向老年人多学习学习！——

法穆索夫发出战斗的叫喊。可这些老年人和“法官”又是谁呢？

……由于年迈老朽，

他们与自由生活格格不入——

恰茨基回答并加以痛斥——

旧时生活最卑鄙的特征。

形成了两个阵营，或者说，一方是由法穆索夫们及其“父辈或先辈”一伙组成的整个阵营，另一方面是一个充满热情的勇士，“阿谀奉承的敌人”。这是一场生死斗争，是争取生存的斗争，就像最新的自然科学家在动物界中确定世代的自然交替一样。法穆索夫想做“大人物”——“吃喝用银器金器，出入马车成群，胸前挂满勋章，身为富翁，也想看见子孙们富足、做官、挂勋章，佩戴钥匙标志^①”——并世代相传，永不止息，而得到这一切只需他闭着眼睛在文件上签签字，只担心“别积压得太多”。

恰茨基渴求“自由生活”，渴求从事科学和艺术工作，希望“为事业，而不是为人服务”，等等。胜利属于哪一方？喜剧给予恰茨基的仅仅是“万般苦恼”，而显然让法穆索夫和他那一伙人仍然处于原来的地位，丝毫不提这场斗争的结果。

现在我们已经清楚它的结果。随着喜剧手稿的问世，这些结果就显露出来了，而一经出版，它们就像一场流行病席卷整个俄罗斯。

① 帝俄宫廷侍从官佩戴钥匙形标志。

与此同时，恋爱故事照常进行着，诚然，它在心理描写上细腻而准确，任何一部即使不具备格里鲍耶陀夫的极大魅力的剧本，只要有这种准确性，也能使作者成名。

莫尔恰林从马背上摔下来时索菲亚的昏厥，她如此不经心地流露出来的对他的同情，恰茨基对莫尔恰林的新的冷嘲热讽——这一切使情节复杂化，构成了诗学中称为伏线的要点。戏剧的趣味都集中在这里。恰茨基几乎猜到了真情。

慌乱、昏厥、匆忙、恐惧激起的愤怒，

（因莫尔恰林从马背上摔下来）——

只有失去唯一的朋友时，

你才会体会到这一切。——

他说，接着他怀着无比激动的心情和对两个情敌的猜疑离开了。

在第三幕中恰茨基最先来到舞场，他想“迫使”索菲亚“坦白”，他由于急躁而颤栗着，直截了当地提出了问题：“她爱谁？”

在转弯抹角地作了回答后，她终于承认，“别人”比他更可爱。看来，事情已经明明白白。他自己也看到了这一点，甚至说：

一切都已决定，我还指望什么？

我自寻死路，可她却觉得好笑！

尽管他很有“智慧”，可是面对她的冷漠，他已经软弱无力，然而仍像所有的恋人那样，还在竭力挣扎。他放弃了反对幸运情敌的毫无用处的武器——直接攻击，转而采用装假的方法。

我此生就装一次假吧，——

他这样决定是为了“揭开谜底”，特别是为了拦住她，那时，他正
要向莫尔恰林开火，她急着要跑开。这不是什么装假，而是一种
退让，他想用退让来求取那无法得到的东西——爱情，那已经不
存在的东西。他的话里已经流露出祈求的语气、温和的责备和
抱怨：

但他身上有否那种热情、感情和爱火……
使他感到除了您，整个世界
不过是尘埃与浮华？
使他的心因为热烈地爱您
而加快它的跳动……

他说道。末了又说：

为了让我能漠然忍受损失，
您要对一个与您一起长大的人，
像对朋友，对兄弟一样，
对我说说清楚……

他已经在流泪了。他触动了严肃的感情之弦——

我能够提防，不使自己发疯，
我将远走高飞，使热情冷却……——

他结束道。最后他只差双膝跪地痛哭流涕了。剩余的一点智慧
救了他，使他不致无谓地失去自尊。

用这样的诗句表现这种匠心独运的场面，这在别的戏剧作
品恐怕未必能够做到。表达感情不可能比恰茨基更加高尚，更

加冷静，摆脱圈套不可能比索菲亚·巴甫洛夫娜更加巧妙，更加文雅。只有普希金的奥涅金和达吉雅娜见面的场面才使我们想起两个天性聪颖的人物身上的这些细腻特点。

索菲亚本可以完全摆脱恰茨基的新的怀疑，但她自己醉心于对莫尔恰林的爱情，她几乎公开了自己的爱情，因而差一点把事情弄糟。恰茨基问她：

您为什么和他（莫尔恰林）如此亲密？——

她回答说：

我并未努力！是上帝给了我们缘分。

这已足以使盲人睁开眼睛了。但是莫尔恰林本人，也就是他的渺小救了她。在痴情中她急于把莫尔恰林的肖像全部描绘出来，或许她不仅希望说服自己，而且希望说服别人，甚至说服恰茨基也同意这种爱情，而没有注意到，这幅肖像竟如此庸俗；

请看，他在家中赢得大家的爱。
侍候我父亲已三年有余，
父亲常常无故发火，
他却以沉默使他平心静气，
他心地善良总原谅他的过错。
还有一件事我们顺便聊聊，
他本可以找些乐事玩耍玩耍——
可他却寸步不离守着他！
我们又跑又跳，又笑又闹，

他整天陪伴他们，不管乐意不乐意，打打纸牌……

接着又说，

品格高尚……

此外，他谦虚、温顺、随和；

心灵中没有任何过错；

从不胡说八道议论别人，

我就是因此爱上了他！

恰茨基的一切怀疑都冰释了；

她并不敬重他！

她在胡闹，她不爱他。

她把他看得一文不值！——

每当她夸奖莫尔恰林时，他就安慰自己，后来他又抓住斯卡洛祖勃不放。但是当她回答说，斯卡洛祖勃“不是她小说中的主人公”时，他连这些疑虑也消除了。他对她不再嫉妒，却又若有所思，他说：

谁猜得透您呢！

他本人原来就不相信这些人会是他的情敌，现在更深信不疑了。但他对于至今仍令他激动万分的和她相爱的希望，也彻底动摇了，尤其是后来，她借口“发钳要凉了”而不愿和他呆在一起，接着，当他请求到她闺房里去时，由于他再次挖苦莫尔恰林，她从他身边溜走，并随手把房门关上，这时他更感到希望完全破灭。

他感到，他回莫斯科的目的已无法达到，便忧郁地离开了索菲亚。正如后来他在前厅里承认的那样，他从这时起也只怀疑她对一切都抱着冷淡的态度，即使在这一场戏以后，他也像从前那样，没有把她的昏厥归结为“热烈爱情的象征”，而只是“娇惯的神经突然发作”。

下面他和莫尔恰林的一场戏充分暴露了后者的性格，使恰茨基终于相信，索菲亚并不爱这个情敌。

女骗子把我嘲笑了一番！——

他说着，向一群陌生人走去。

他和索菲亚之间的喜剧中断了；狂烧的妒火已经熄灭，他因绝望而心灰意冷。

他不得不离开了；可是舞台上出现了另一场生动的、热闹的喜剧，一下子展示了莫斯科生活的几个新的前景，不仅使观众们从记忆中抹掉了恰茨基的私情，甚至恰茨基自己也把它忘记，混入了人群之中。他的周围聚集着一群群新的人物，各人扮演着各自的角色。这是一场舞会，充满了莫斯科独有的气氛，有一系列生动的舞台特写，其中每一群人组成一出独立的喜剧，有着丰富的性格刻画——用几句话就表现出一个完整的情节。

难道戈里切夫夫妇表演的不是一出完整的喜剧吗？这位丈夫，不久前还是个精力充沛、生气勃勃的人，现在却成了个暮气沉沉的老爷，像穿了一件长袍一样，被包裹在莫斯科生活里，按照恰茨基一针见血的评论，他成了“丈夫兼童仆，丈夫兼听差，莫斯科丈夫们的楷模”，完全听命于殷勤得令人肉麻、喜欢装腔作势的上流社会的夫人，莫斯科的贵妇人，难道不是吗？

而这六位公爵小姐和一位伯爵孙女，用法穆索夫的话说，就是“一些用塔夫绸、天鹅绒缎带和薄纱打扮自己”，“尖着嗓子唱

歌并依偎在军人怀里的”未婚妻们的缩影，难道不是吗？

这位赫列斯托娃，牵着哈巴狗，带着一个黑人姑娘，完全是个叶卡德琳娜时代的残余；这位公爵夫人和彼得·伊里奇公爵，虽然沉默不语，可他们是一对不折不扣的时代遗老，扎戈列茨基，一个明显的骗子手，逃脱了坐牢之苦，出现在豪华的客厅里，活像一条狗衔来东西，以巴结逢迎讨人喜欢。还有这些某某先生，还有他们那些议论，那些使他们听得眉飞色舞的新闻！

这些人物纷纷出现，是那么色彩斑斓，他们的形象是那么鲜明突出，以至观众们顾不上剧情的发展，目不暇接地捕捉着这些迅速出现的新人物的轮廓，来不及听清他们那些希奇古怪的谈话。

恰茨基已经不在舞台上。但他在离场前为这出主要的喜剧——这出喜剧以他在第一幕和法穆索夫的戏开始，以他和莫尔恰林的戏告终——和他与整个莫斯科——按照作者的意图，他后来来到这里——的战斗提供了丰富的养料。

在与昔日的熟人短暂的甚至是瞬间的见面时，他以尖刻的回答和挖苦挑起所有人反对他。任何一种小事都会使他激动不已，于是他想说什么便说什么。他惹恼了赫列斯托娃老太婆，不合时宜地向戈里切夫提了几个忠告，不顾情面地打断伯爵孙女的谈话，并再次伤害了莫尔恰林。

但是苦酒已经斟满杯子。他从后面的房间出来已经完全心不在焉，只是出于旧日的友情，他又在人群中向索菲亚走去，希望哪怕得到一般的同情。他向她表达了内心的感受。

万般苦恼！——

他说。

愿心胸挣脱友情的压制，
愿双脚不再跋涉，双耳远离欢呼，
愿我的头脑摆脱一切琐事，
在这儿我心中充满痛苦！

他向她诉说，没有想到敌对的一方策划的反对他的阴谋已经成熟。

“万般苦恼”和“痛苦！”——这就是他的播种得到的收获。在此之前他是不可战胜的：他的智慧无情地击中敌人的痛处。法穆索夫无言以对，只有捂住耳朵表示反对他的逻辑，并以老生常谈的旧道德来回击他。莫尔恰林默不作声，公爵小姐、伯爵小姐们被他的荨麻般的嘲讽刺痛，纷纷躲避他，他过去的的朋友索菲亚，他唯一宽容的人，却说假话，耍滑头，暗中给他以沉重的打击，随意信口说他是疯子。

他感到自己有能力，说话充满信心。但是斗争却使他疲惫不堪。他显然因“万般苦恼”而心力交瘁，他精神上的崩溃是那样明显，以至所有的客人都围到他身边，就像围观一种反常的怪现象一样。

他不仅伤心，而且烦躁，吹毛求疵。他像一个受伤的人，使出全身力气，向周围的人挑战，打击所有的人，但是，要对付联合在一起的敌人他已力不从心。

他气势汹汹，几乎语无伦次，使客人们对索菲亚散布的有关他发疯的谣言确信无疑。人们听到的已不是那种尖刻、恶毒，却充满真实、明确思想和真理的冷嘲热讽，而是一种痛苦的抱怨，仿佛在抱怨个人的委屈，或者抱怨那无聊的，照他的话说，“同波尔多来的法国佬的毫无意义的会面”，这次会面，在他精神正常的情况下未必会当一回事。

他已经控制不住自己，甚至没有觉察到，他自己竟在舞会上

演起戏来。他沉醉于爱国热情中，甚至说，他认为燕尾服违反“理性和自然”，他为“madame”和“mademoiselle”^①两个词没有译成俄语而生气。总而言之，“他在胡说八道！”^②这大概就是六位公爵小姐和伯爵孙女给他下的结论。他自己也感觉到了这一点，说：“在众目睽睽之下，他心慌意乱，不能自持了！”

从他那“关于波尔多来的法国佬”的独白开始，他确实“不能自持”了，并且直到全剧结束都是如此。此后不断增加的只有“万般苦恼”。

普希金不承认恰茨基的智慧，大概主要是指第四幕中在前厅里分手的最后一场戏。当然，无论奥涅金还是毕巧林，这两个花花公子都不会做出恰茨基在前厅里做的事。他们在“温柔的爱情科学”方面太训练有素了，可是恰茨基的特点是真诚和朴实，他不会也不愿意装腔作势。他不是花花公子，也不是一头雄狮。在这里，不仅是智慧，就连健全的思想，甚至普通的礼貌都不起作用了。他竟干了那么多蠢事！

他摆脱了列彼季洛夫的连篇废话，躲在门房里等候马车，却偷看到了索菲亚和莫尔恰林的幽会，扮演了奥赛罗的角色，尽管他对此毫无权利。他指责她为什么要“拿希望引诱”他，为什么不直截了当地告诉他过去的一切已经过去。可是不管怎么说，这不是事实。她没有以任何希望引诱过他。她只做了一件事，就是离开了他，她和他谈话很勉强，承认对他已经冷淡，称往日那种幼稚的恋情、躲在墙角里的行为是“儿戏”，甚至暗示，“上帝给了她和莫尔恰林缘分”。

而他只因为

① 法语：太太和小姐。

② 原文为法语。

……如此热情，如此低首下心，
竟白白浪费，温柔的语言——

他为自己受到的无谓的屈辱，为自己心甘情愿遭到的欺骗而狂怒，便抨击每一个人，并掷给她一句残酷而不公正的话：

我为与您决裂而骄傲——

其实当时已无决裂可言！最后他满腔愤怒，干脆骂了起来：

女儿也好，父亲也好，
愚蠢透顶的情人也好，见鬼去吧！

他还向众人发泄狂怒，向“众多的折磨者、叛徒、丑恶的聪明人、狡猾的笨蛋、不祥的老婆子……他对这一切进行了毫不留情的审判和判决，便离开了莫斯科，为那“受了屈辱的感情”寻找一个“角落”。

假如他有一刻的清醒，假如他没有受到“万般苦恼”的刺激，那么他当然会自己问自己：“我怎么会做出这些乱七八糟的事？为了什么？”当然，他也不会找到答案。

格里鲍耶陀夫以这个悲惨的大转折结束全剧是不无原因的，他替他作了回答。在这个大转折中，不仅对于索菲亚，而且对法穆索夫和他的全体客人来说，在全剧中阳光般闪耀着光芒的恰茨基的“智慧”最终突然成了一声如俗语所说的使农民们连连画十字的惊雷。

被雷声震惊得第一个画十字的是索菲亚。在恰茨基刚要出现而莫尔恰林已经俯伏在她脚边的时候，她依然是那个糊涂的索菲亚·巴甫洛夫娜，依然带着父亲教给她的虚伪。她父亲本

人、他的整个家庭和整个圈子里的人都是在这种虚伪中生活过来的。当莫尔恰林的假面具已经摘下时，她还没有从羞耻和恐惧中觉醒，她首先感到高兴的是“夜里一切都已知道，幸好没有被那些喜欢谴责的证人看到！”

没有证人，可见一切都瞒得住，隐秘得天衣无缝，可以把此事忘记，大概可以嫁给斯卡洛祖勃，可是看看过去……

可千万不能去看。自己的思想感情能够忍受，丽莎不会漏出真情，莫尔恰林也不敢吭声，丈夫呢？莫斯科的丈夫是“妻子的听差”，哪个会顾及过去的事情！

这就是她的道德观，她父亲和整个圈子里的人们的道德观。其实索菲亚·巴甫洛夫娜个人不能算没有道德：她出错是由于无知和盲目，人人都生活在这种盲目之中——

世人并不会惩罚迷误，
只求为他们严守秘密。

普希金在这两句诗中表达了虚伪道德的一般内涵。索菲亚始终没有从这种道德观中醒悟过来，如果没有恰茨基的点破，由于没有机会，她永远不会醒悟过来。大转折后，从恰茨基露面的那一刻起，她已经再也不能盲目无知下去。对于他的审判，她不能用忘却去回避，不能用虚伪去讨好，也不能加以安抚——这些都不行。她不得不敬重他，他将永远成为她的“善于谴责的证人”，她的往事的法官。他使她睁开了双眼。

在他出现之前，她没有意识到她对莫尔恰林的感情的盲目性，甚至在同恰茨基一起的那场戏里，她在仔细分析莫尔恰林时，她自己也没有把他看透。她没有发觉，是她自己把他扯进这场爱情中，对于这场爱情，他吓得直打哆嗦，连想都不敢想。夜间的单独幽会没有使她感到羞耻，在最后一场戏里她甚至脱口向

他表示感激，因为“在夜深人静的时候，他在道德上表现得更加胆怯！”由此可见，她并没有完全地不可挽回地迷恋他，这应该归功于他，而不是归功于自己！

最后，在戏的开头，她更加天真地在女仆面前直言。

想想看，命运是多么反复无常，——

当父亲一大早在她房间里碰见莫尔恰林时，她说，——

也许更坏——可是幸免了！

然而莫尔恰林在她房间里呆了整整一夜。她所说的“更坏”究竟是什么意思？可以理解为上帝知道：谁动坏脑筋，谁该害臊！^① 索菲亚·巴甫洛夫娜完全不像想象的那样犯有什么过失。

这是善良的本性与虚伪混合的产物，是又有灵活的智慧，又缺乏理想和信仰的结果，是概念的混乱，是精神和道德的盲目性——所有这些都不是她身上属于她个人的缺陷，而是她那个圈子的共同特征。在她个人特有的面目中隐含着某些自己的、热烈的、温柔的，甚至好幻想的特性。其余的都属于教育问题。

法国书（法穆索夫对此常抱怨）、钢琴（还有长笛伴奏）、诗、法语和跳舞——这些就是对一位小姐的传统教育。到后来，“库兹涅茨桥和不断更换新时装”、舞会（像他父亲举行的这次舞会）和这个社会——这就是禁锢“小姐”生活的圈子。妇女们只需要学习想象和感觉，不用学习思考和理解。思想是沉默不言的，只有本能在说话。她们的处世诀窍是从各种小说中汲取的——而她们的本能也由此而变得具有畸形的、可怜的或者愚蠢的特性：

① 原文为法语。

喜爱幻想、多愁善感、想在爱情中寻求理想，有时甚至更加糟糕。

在令人昏昏欲睡的停滞中，在无边无际的海洋中，大多数妇女表面上保持一种虚伪的道德，而私下里，生活却由于缺少健康的正经的趣味，总的来说，缺少任何内容，便充满了罗曼司，它们构成了“温柔爱情的学问”。奥涅金和毕巧林就是整个阶层的代表，他们几乎是机敏的男伴、初恋的情人^①的一族。上流社会^②中这些先进人物在文学作品中也是这个样子，从骑士时代到我们这个时代，一直到果戈理以前，他们都在文学作品中占据着荣誉的地位。且不说莱蒙托夫，普希金本人就很重视这种外表的辉煌，这种具有优美风度^③的代表，上流社会的姿态，正是在这种仪表下面掩盖着“怨恨”、“忧郁的慵懒”和“有趣的单相思”。普希金同情奥涅金，虽然轻微地讽刺他的游手好闲和空虚无聊，却细致入微、得意扬扬地描绘他的时髦服装、服装上的小饰品、花花公子的派头——故意装出漫不经心和对任何事情不屑一顾的样子、纨绔习气^④、公子哥儿的故作姿态。最近的时代精神揭去了他的主人公及诸如此类的“情人”们的诱人帷幔，确定了这些先生的真正意义，把他们从最重要的位置上赶了下去。

他们也是这些爱情故事的主人公和主导者，而且两个方面都被教育成为废物，他们如饥似渴地把所有的爱情故事读得一点不剩，除非出现和宣扬的是某个神经脆弱、多愁善感的——总之是个傻头傻脑的女孩子，或者主人公是像恰茨基那样感情真挚的“疯子”。

但是我得赶紧声明，在索菲亚·巴甫洛夫娜身上，也就是在她对莫尔恰林的感情方面，有许多很像普希金笔下的达吉雅娜那样的真诚。她们之间的差别在于“莫斯科印记”，其次是机灵

①②③④ 原文为法语。

和达吉雅娜在婚后遇见奥涅金时的自制能力，在此之前，她甚至对自己的奶妈都不隐瞒自己的爱情。但是达吉雅娜是农村姑娘，而索菲亚·巴甫洛夫娜是莫斯科姑娘，在当时是受过教育的。

同时，在自己的爱情方面她也和达吉雅娜一样准备暴露自己的恋情：她们俩都像得了梦游症一般，以孩子般的纯真沉浸在爱情之中。索菲亚也和达吉雅娜一样，自己堕入情网，丝毫不以为其中有任何不道德之处，这方面她连想都没有想到过。当她讲到她和莫尔恰林一起度过了一个通宵时，侍女哈哈大笑，而她却对此大惑不解：“没有说过一句出轨的话！一夜就是这样度过的！”“这个对粗野行为深恶痛绝的人一直是那样腼腆，羞怯！”她就是赞赏他这一点！这有点可笑，但这里有某种优美的东西——这与不道德相差十万八千里，她没有必要说出“更糟糕”这个词，这也是一种稚气。巨大的差别不是在她和达吉雅娜之间，而是在奥涅金和莫尔恰林之间。索菲亚的选择当然不能说明她的本质，达吉雅娜的选择同样也是偶然的，她甚至未必有谁可以选择。

更深入地观察一下索菲亚的性格和环境，就会看到，并不是不道德（当然也不会是“上帝”）把她和莫尔恰林联系在一起。首先是她醉心于保护她这个意中人，这个贫穷、谦卑、连望她一眼都不敢的人，把他提高到与她、与她那个圈子一样高的地位，给他以家庭成员的权利。毫无疑问，在这方面她很希望扮演这样的角色：控制这个唯命是从的人，给他幸福，让他成为终身的奴仆。要使他成为未来的“丈夫兼童仆、丈夫兼听差——莫斯科丈夫们的模范”，这不是她的错。在法穆索夫家是不可能有的模范的。

总的说来，对索菲亚·巴甫洛夫娜很难不同情：她具有超群的天性、灵敏的智慧、热情和女性的温柔等强烈的秉性。她被断送在透不进一缕阳光、一丝新鲜空气的忧闷中。难怪恰茨基

也会爱她。恰茨基离开后，这一群人中只有她一个人会引起别人的忧伤，读者心中不会对她产生冷漠的嘲讽，而在和另外那些人分手时，读者会发出这种嘲笑。

当然，她比所有的人更痛苦，甚至比恰茨基更痛苦，她也尝到了自己的“万般苦恼”。

恰茨基所扮演的角色是个受苦受难的角色：他不会有别的结果。所有的恰茨基的角色都是如此，尽管这一角色同时又是胜利者。但是他们不知道自己的胜利，他们只是播种，却由别人来收获——这就是他们的主要痛苦，也就是说没有成功的希望。

当然，他没能使巴维尔·阿法纳西耶维奇·法穆索夫觉悟、清醒、并且改正。倘若分手时法穆索夫旁边没有“谴责的证人”，也就是一群奴仆和看门人，他就能轻松地把自己的不幸对付过去：把女儿训斥一顿，揪丽莎的耳朵，抓紧让索菲亚和斯卡洛祖勃成婚。可现在不行了：到第二天早晨，由于与恰茨基的那场戏，全莫斯科都将知道，尤其是“玛丽娅·阿列克赛耶夫娜公爵夫人”。四面八方的人搅扰得他无法安宁，他不得不思考一下过去从未想过的某些事情。他未必还能像“大人物”那样过完自己的一生。由恰茨基引起的议论不可能不在他的亲友中掀起波澜。他已经找不到武器亲自去反对恰茨基那热烈的独白。恰茨基的那些话将会四处传播，重复，掀起一场风暴。

莫尔恰林在前厅里演出那场戏以后，已不可能再是原来的莫尔恰林了。面具已经被摘下来，大家看清了他的面目，他像一个被人抓住的小偷，应该躲到角落里去。戈里切夫们，扎戈列茨基、公爵小姐们，统统倒在他射出的枪弹下，这些射击都不会不留下痕迹。在这场原来和谐一致的大合唱中，有些昨天还很勇敢的声音沉默了，另一些人则或赞成或反对，各种态度不一而足。战斗正激烈进行中。恰茨基的威望依然如故，这是智慧、机智的威望，当然还有知识等等的威望。他已经有了志同道合的

人。斯卡洛祖勃埋怨弟弟不该不等升迁就放弃职务去求学。一位老太婆为她的侄儿费多尔公爵研究化学和植物而大发牢骚。只需要引爆、打响，战斗便会爆发，那么顽强，那么激烈，它发生在一天里，一个家庭里，可是它的影响却正如我们上面所说，遍及整个莫斯科和俄罗斯。恰茨基制造了分裂，如果说他的个人目的没有达到，没有得到“美妙的欢迎，真心的同情”，那么他也亲手向荒芜的土地上洒下了生命之水——带走了“万般苦恼”，这是恰茨基们的荆冠——由一切所引起的苦恼：由于“智慧”，更由于“被侮辱的感情”。

这个角色无论奥涅金、毕巧林，或是其他的花花公子都胜任不了。他们能像炫耀新的服装、新的香水等等那样炫耀新的思想。来到偏僻的地方，奥涅金的举止总是令大家惊讶，“太太们的纤手从来不吻，只用玻璃杯喝喝红葡萄酒”，说话简短：只说“是或不是”，而不说“是，先生，是，女士”。他喝“橘子水”会皱眉头，失望时会骂月亮“好蠢”，也这样骂远处的天边。他会弄来一些只值十戈比银币的新东西，他不像恰茨基那样“愚蠢”，他“很聪明地”干预连斯基和奥尔加的爱情，打死连斯基，他带走的不是“万般”苦恼，他的苦恼只值“十戈比”。

如今，在我们这个时代，当然会有人指责恰茨基，说他为什么要把个人的“被侮辱的感情”看得比社会问题、公共福利等更重要，而不留在莫斯科继续扮演他那与虚伪和偏见作斗争的战士的角色，这个角色比被抛弃的未婚夫的角色更高尚更重要。

是的，如今就是这个样子！可在那个时候，对于大多数人来说，社会问题的概念就如同摆在列彼季洛夫面前的“监狱和陪审员”的议论一样。批评也常常犯这样的错误，即在评判已故的名人时不是从历史的观点出发，而是超越时代，用现代武器把他们打倒。我们不想重复这种错误，我们也不打算责备恰茨基，说他在对法穆索夫的客人们所说的激烈的言辞中没有提到公共福

利，因为当时把蔑视“谋求职位，追求升迁”，如同“从事科学艺术工作”一样，视为“抢劫和放火”。

恰茨基这一角色的生命力不在于他那不太明确的思想、出色的假想、热烈而大胆的空想，甚至真理的萌芽^①等的新鲜；他没有抽象的议论。新曙光的预言家也罢，狂热分子也罢，或者哪怕是信使也罢——所有这些未知将来的先进报信者正在出现——按照社会发展的自然过程，也一定会出现，可是他们的作用和面貌将永远是变化无穷的。

恰茨基们的作用和面貌是不会变化的。恰茨基首先是一个揭露者，他不断地揭露虚伪和一切腐朽的、压制新生活 and “自由生活”的恶势力。他知道为什么而战，知道这种生活会给他带来什么后果。他不会丧失脚下的土地，他不相信幽灵，这个幽灵目前还没有形成血肉，不能用理智和真理进行思考，总之，它还没有变成人。

他向往未知的理想，醉心于幻想，但他会清醒地克制住自己，就如同面对列彼季洛夫在胡扯要毫无道理地否定“法律、良知和信仰”时，他克制住了一样，他说：

听着，你胡说好了，只是要有分寸！

他的要求是很正确的，并且在不是由他草拟，而是由已经开始的时代提出的纲领中宣布的。他并不因为年轻急躁而要把一切现存的事物统统赶下舞台，这些事物无论按理性和公正，还是按物质世界的自然规律，将活到最后一天，可以而且必须耐心等待。他要求给这个时代以地位和自由：他寻求工作，但他不愿意奉迎拍马，他视卑躬屈节和小丑行为为可耻。他要求“为事业

^① 原文为法语。

服务，而不是为某些人服务”，他不像莫尔恰林那样，把“作乐或胡闹与事业”混为一谈，他处在“折磨者、背叛者、不祥的老太婆们、好争吵的老头子们”等空虚而游手好闲的人中间感到很累，他不愿拜倒在这些老朽和官迷等的权威面前。农奴制的丑恶表现、穷奢极欲和“纸醉金迷”等恶习，这些道德和精神的盲目和腐朽现象使他愤怒无比。

他的“自由生活”的理想是明确的：这就是摆脱束缚社会的奴隶制度的一切锁链的自由，然后是“让渴求知识的头脑投入科学研究”或者不受阻碍地献身于“崇高美好的创造性艺术”的自由，“服务不服务”、“住在乡下或者去旅行”而不被视为强盗和煽动的自由，以及一系列从不自由向自由前进的诸如此类的循序渐进的步骤。

法穆索夫和其他的人都知道这一点，而且当然，暗地里也完全同意他的见解，但是求生存的斗争却不让他们作出让步。

法穆索夫为自己和安逸悠闲的生活感到恐惧，因此当恰茨基向他宣布那质朴的“自由生活”的纲领时，他便掩耳拒听，甚至诬蔑中伤他。顺便说一句——

谁去旅行，谁住乡间，——

恰茨基说，而他却惊恐不安地反驳：

可他连政府都不承认！

可见他也在撒谎，因为他已无话可说，过去靠撒谎生活的一切还在撒谎。旧的真理永远不会在新的真理面前感到惊慌不安——它会肩负起这新的正确的理智的重担。只有那病态的、腐朽的事物才会害怕迈出下一步。

恰茨基遭到旧势力的量的摧残，同时却以新生力量的质给了旧势力以致命的打击。

俗话说：“寡不敌众，”虚伪总是躲藏在这句俗话的背后，而恰茨基却是这种种虚伪的永恒的揭露者。不，如果是恰茨基，他就能敌众，而且是胜利者，可是冲在前面的战士，出头椽子往往是牺牲品。

每次新旧时代交替时，恰茨基的出现总是不可避免的。恰茨基们在社会阶梯上的地位各不相同，但其作用和命运却都一样，从支配大众命运的著名国务活动家和政治家到狭小范围内的小人物。

他们都被一样东西支配着：由种种原因所引起的激愤。有的人，如格里鲍耶陀夫笔下的恰茨基，是由于爱情，另外的人是由于自尊或虚荣，但他们全都遭到备尝“万般苦恼”的命运，无论多高的地位都救不了他们。为数极少的高尚的恰茨基才获得令人欣慰的承认，他们的斗争没有白费，虽然他们的斗争是无私的，不是为了一己的利益，而是为了未来，为了大众，而且取得了成功。

在一个时代向另一个时代的急剧转变中，除了显要的大人物，还有恰茨基们生活着，他们在社会上还没有绝迹，而是在每一个地方、每一个家庭中重复出现，在这些家庭中老一辈和年轻一辈在同一个屋宇下和睦相处，两个时代在狭窄的家庭中面对面相遇，可是新生与腐朽、病态与健康之间的斗争始终在延续，小小的法穆索夫们和恰茨基们就像霍拉提乌斯家族三兄弟同库里阿提乌斯家族三兄弟的角斗^①一样，始终在你死我活地斗争着。

① 罗马神话：古罗马贵族霍拉提乌斯家族孪生三兄弟在公元前七世纪同阿尔巴-隆加城的库里阿提乌斯家族孪生三兄弟各自代表自己一方与对方角斗，决定双方的胜负。

任何一项要求革新的事业都会引出恰茨基的影子，不管这事业家是谁，不管人们围绕在哪一种人类的事业周围——是否会出现新的思想，科学、政治和战争是否有新的进展，——人们的斗争永远离不开两个基调：一个是“看着老一辈，学着点”的忠告，另一个是摆脱陈规陋俗、力争向“自由生活”前进再前进的渴望。

这就是格里鲍耶陀夫的恰茨基连同他的喜剧之所以至今不衰今后也未必会衰老的原因。艺术家只要一涉及观念的斗争、一代人与另一代人的交替，文学便再也跳不出格里鲍耶陀夫的魔圈。这类艺术要么创造出一些极端的、不成熟的先进人物的典型，他们只是勉强能暗示未来，因而是短命的，这类人物我们在生活中和艺术中已经司空见惯；要么创造出恰茨基的变相形象，就像继塞万提斯的堂吉珂德和莎士比亚的哈姆雷特后出现的和将要出现的无数相似人物一样。

在这些最新出现的恰茨基的正直而激烈的言论中永远都能听到格里鲍耶陀夫的主题和语言——即使不是语言，至少也是他的恰茨基那激愤的独白的语意和调子。健康的主人们在与旧事物作斗争时永远不会离开这种音调。

这也是格里鲍耶陀夫诗篇的不朽之处！在时代和世代的依次交替中，可以举出许许多多恰茨基，他们为理想、为事业、为真理、为成就、为新的制度而斗争，他们出现在俄罗斯生活和劳动——从轰轰烈烈的伟大事业到平凡的办公室的劳绩——的一切阶级和一切阶层中。关于他们中的许多人，至今仍流传着新的传说，有些人我们见过，认识他们，还有一些人仍在继续进行斗争。让我们回过头来谈谈文学。我们且不谈小说、喜剧和文学现象，仅以与旧时代作斗争的最近的一名战士别林斯基为例。我们当中许多人都曾和他有过私人交往，可现在已人人知道他。请听听他热烈的即席发言，其间响彻着与格里鲍耶陀夫的恰茨基

相同的主题，相同的音调。他也被“万般苦恼”折磨死了，他是被狂热的等待杀害的，他没有等到自己的幻想实现——它们现在再也不是幻想了。

我们暂且不谈赫尔岑的政治迷误——这方面他已超越正常主人公的角色，超过恰茨基这个地地道道的俄罗斯人的角色，——我们来看看他射向俄罗斯各个阴暗遥远角落的利箭，它们在那里找到了罪魁祸首。在他辛辣的讽刺中听得出格里鲍耶陀夫嘲笑的回响和无限地发展了的恰茨基的尖刻。

赫尔岑也受到了“万般苦恼”的折磨，也许主要是他的阵营中的列彼季洛夫们给他带来的苦恼，生前他没有勇气对他们说：“你撒谎好了，只是要注意分寸！”

但是他没有把这句话带进坟墓，因为临死时他意识到了，是“虚伪的羞怯”使他说不出这句话。

最后，谈谈对恰茨基的最后一点看法。有人指责格里鲍耶陀夫，说他的恰茨基表现得似乎不怎么有艺术性，不像喜剧中其他人物那样有血有肉，他身上生活气息太少。有些人甚至说，这不是个活生生的人，而是抽象的概念、思想、喜剧中老生常谈的道德，而不是像奥涅金和其他取自生活典型的人物那样的丰满完美的创造。

这是不公正的。不能把恰茨基与奥涅金相提并论：戏剧形式的严格客观性不允许它像诗歌那样挥洒自如，发挥得淋漓尽致。如果说喜剧的其他人物的形象被刻画得更加严格和鲜明，那是因为他们本身天性庸俗和渺小，艺术家容易用淡淡的素描处理他们。然而恰茨基的个性如此丰富，如此全面，在喜剧中只能浮雕式地抓住一个占主导地位的方面加以表现，可格里鲍耶陀夫还注意到了别的许多方面。

然后，如果更认真地在人群中观察人物的典型，那么我们就往往能碰见一些正直、热烈，有时甚至是血气方刚的个性，他们

并不乖乖地回避面前的丑恶现象，而是勇敢地面对它，投入斗争，这种斗争往往力量悬殊，常常伤及自己，对事业也没有显而易见的好处。每个人在自己的圈子里，谁不认识这样一些聪明、热情、高尚的狂人，他们在命中注定的圈子里为了真理，为了崇高的信仰，常常闹出种种乱子？！

不，依我看，恰茨基不论作为一个人或者作为格里鲍耶陀夫所指定的角色的扮演者，都是所有人物中最富有生活气息的一个。不过，我得重复一点，他的天性比其他人物更刚强，更深沉，因此在喜剧中不能被尽情地完全表现出来。

最后，我要斗胆对不久前喜剧在舞台上表演，亦即就莫纳霍夫的纪念演出谈几点看法，谈谈观众对演员的希望。

如果读者同意我的说法，即喜剧自始至终进行得热烈而连贯，那么由此就应得出结论——这出戏是非常适合于上演的。事实正是如此。两部喜剧仿佛是一部套着一部连在一起的：一部可以说是局部的、小型的、局限在家庭里的，发生在恰茨基、索菲亚、莫尔恰林和丽莎之间，这是爱情的情节，是一部喜剧常有的日常主题。当第一部喜剧中断时，间隙中便突然出现了另一部喜剧，于是情节又重新展开，局部的喜剧演变成一场全面的战斗，构成了全剧的焦点。

演员们在仔细分析剧本的总的意义和进程，以及各人在剧中的角色之后，完全找到广阔的表演天地。表演好每一个甚至微不足道的角色都得付出不少劳动，尤其是那些对待艺术十分认真和细致的演员就更是如此。

不少批评家要求演员要表现出人物的历史真实性，要求一切细节，甚至服装，也就是说包括服装的式样、发式都要具有时代色彩。

即使不是绝对做不到也很难办到。作为历史的典型，正如

前面已经说过的，这些人物还是模糊的，而活的原型如今已经无法找到，缺少研究的根据。服装也是如此。腰开得很高或很低的旧式燕尾服、妇女高腰包胸的连衣裙、高耸的发式、过时的包发帽，这副打扮的人物会使人觉得他们是从旧货市场里逃出来的。此外还有完全过时的一百年前的服装：坎肩、筒式连衫裙、俏皮膏、香粉等等都已完全过时。

但是，在《智慧生痛苦》的表演方面，问题并不在服装上。

我再说一遍，在表演时一般不应追求历史的真实，因为活的痕迹几乎已经消失殆尽，而历史的往事距今还相当近。因此演员必须按照自己对时代和对格里鲍耶陀夫作品的理解去创作，去创造理想的角色。

这是第一点，也就是主要的舞台条件。

第二点是语言，也就是和情节表演一样的语言的艺术表演。没有第二点，当然也不可能有第一点。

对于《智慧生痛苦》、普希金的《鲍里斯·戈杜诺夫》等卓越的文学作品，不应该仅仅体现为舞台的表演，更主要的应体现为文学的表演，就像一个优秀的乐队演奏一首典范的乐曲，必须准确无误地演奏出每一个乐句和其中的每一个音符一样。一个演员，应像一个音乐家，必须表演到家，即必须充分考虑到每一行诗应该表达出的声音和语调。这就是说要细致地批判地理解普希金和格里鲍耶陀夫语言的全部诗意。例如在普希金的《鲍里斯·戈杜诺夫》中，几乎没有什么情节，或者至少没有一致的情节，情节分散在一些独立的彼此互不连贯的场次中，必须严格地，艺术和文学地加以表演，不这样是不行的。其中任何一个情节，任何一个舞台效果和面部表情只应该成为文学表演、语言效果的轻松调料。

除了某几个角色以外，对于《智慧生痛苦》在很大程度上也可以这么说。那里最主要的是语言的表演，人们可以容忍不

恰当的面部表情，但是一个语调不准确的词就像一个不准确的乐音那样刺耳。

不应该忘记，像《智慧生痛苦》、《鲍里斯·戈杜诺夫》这样的剧本，观众都能倒背如流，他们不仅用脑子听着每一句话，而且如通常所说，能用每一根神经觉察出发音中的每一个错误。他们不用看，只需听便能够欣赏。这些剧本无论在过去或现在，都常在日常生活中以简单的朗诵方式在文学爱好者中间演出，只要圈子里有好的朗诵者，善于细腻地传达出这种独特的文学音乐就行。

据说，几年前这个剧本曾经在一个最优秀的彼得堡团体中以典范的技巧上演过，这除了得益于细致地批判地领会剧本外，当然还得益于音调、手势，尤其是善于精湛地朗读等整体优势。

三十年代这出戏也曾在莫斯科演出过，获得圆满成功。对那次演出我们至今记忆犹新，参加演出的有谢普金（饰法穆索夫）、莫恰洛夫（饰恰茨基）、连斯基（饰莫尔恰林）、奥尔洛夫（饰斯卡洛祖勃）、萨布洛夫（饰列彼季洛夫）。

当然，大大促进这次演出成功的有这样一个因素：它从舞台上以全新的手法和胆识公开攻击了当时尚未消亡、连出版界都未敢触动的许多问题，这种举动在当时引起了轰动。其次是谢普金、奥洛夫、萨布洛夫典型地表现了与后来的法穆索夫们、在某些地方尚侥幸存在的莫尔恰林们或者躲在正座里邻居背后的扎戈列茨基们类似的活人。

这一切无可争辩地给剧本增添了巨大的趣味，但除此之外，甚至除了这些演员高超的天才以及他们每个人由于具有这种天才在扮演自己角色时所创造的典型之外，他们的演出像歌唱家们卓越的大合唱一样，全体演员，包括最小的角色的非凡的配合都使人倾倒，而主要的是，他们细致地理解并极其出色地朗诵了这些非凡的诗句，他们真正做到了为表达这些诗句所必不可少

的“准确理解、富有感情和音调抑扬顿挫”。真不愧是莫尔恰洛夫、谢普金！尤其是谢普金，当然，现在几乎所有的观众都知道他，并且都记得，他已届垂暮之年，却仍在舞台上，在沙龙里表演他的角色！

演出也是典范的，无论是现在还是将来，它应该永远会以其精雕细刻超过任何一场芭蕾舞的演出，因为这出喜剧永远不会离开舞台，甚至在今后的许多典范作品离开舞台之后也是如此。

每个角色，哪怕是次要角色，都被表演得细腻而认真，可以成为一个演员胜任各种角色的证书。

遗憾的是，现在这部剧本在舞台上的演出早就远远不能符合它所达到的高度成就，尤其是，无论演出的和谐还是表演的细腻程度都没有光彩，尽管从少数几个演员的表演中可以令人欣慰地看到将来可能会有比较细腻和精湛的演出。但是总的印象是，观众们在产生些许好感的同时，从剧院带走的是“万般苦恼”。

不得不指出，准备工作的简单粗糙似乎在向观众预告，演出将是差劲的，漫不经心的，因此不值得追求道具的新颖和真实。举例说吧，舞台上的灯光暗得让人看不清人的脸和服装，按照剧本的要求，扎戈列茨基应“隐没不见”，就是说被赫列斯托娃骂得躲到人群中去，可是群众演员太少，他不得不穿过整个空荡荡的大厅，而大厅角落里却有两三张脸仿佛出于好奇心在探头探脑。总之，一切都显得有点呆板、毫无生气、平庸无奇。

演出中缺少和谐统一，处处不协调，就像一首尚未排练好的大合唱。如果是一部新的剧本，也许还情有可原，但绝不能设想，这部喜剧对剧团中某个人说来是一出新戏。

有一半戏是无声无息地过去的。只有两节诗能清晰地听见，其余的两节好像是演员读给自己听的，还背对着观众。登场人物想把格里鲍耶陀夫的诗剧表演成轻松喜剧。有些演员的脸

部有许多多余的表情，有许多臆造和虚假的表演。甚至那些只说两三句话的演员，不是把这些话加上不必要的特别强调的重音，就是加上多余的手势，还在步态上玩把戏，以便在舞台上突出自己，其实，只要把这两三句话聪明地有节奏地表达出来，其结果一定远比一切身体的动作引人注目得多。

另有一些演员似乎忘记了剧情发生在莫斯科的一座大邸宅里。例如莫尔恰林，尽管他是一个穷苦的小官吏，但他生活在上流社会里，被一个上等家庭所接待，在与年老的贵妇们打牌时，他的举止和语调仍保持一定的礼貌。他“曲意逢迎，温良谦恭”，剧本里这样描写他。这是一只家猫，恭顺、殷勤，在这个家庭里可以到处随意走动，即使在放荡的时候也是悄无声息的，彬彬有礼的。即使在他与丽莎单独相处，向她扑过去的时候，也不可能有扮演这一角色的演员加给他的那些野蛮动作。

大多数演员都不能夸口自己按照我上面说过的那个重要条件进行了表演——真实地艺术地朗读。人们早就在抱怨，说这个基本条件离开俄罗斯舞台似乎越来越远了。难道说随着旧的风格朗诵被废弃，连朗诵、诵读艺术语言的能力也被视为多余而无用的东西被废弃了吗？甚至还时常听到一些人的抱怨，说某些戏剧和喜剧大师在教导角色上未下功夫。

那么演员们该做些什么呢？扮演角色对他们来说是怎么回事？是化妆？是脸部表情？

这种漫不经心地对待艺术的态度是从什么时候开始的？我们对彼得堡舞台、莫斯科舞台艺术活动的辉煌时期，从谢普金、卡拉迪金夫妇开始，到萨莫依洛夫、萨多夫斯基为止，尚记忆犹新。这里还有不多几位旧时彼得堡舞台的老将，他们中间萨莫依洛夫、卡拉迪金的名字常使人想起那个黄金时代，那时舞台上曾演出莎士比亚、莫里哀和席勒，以及我们现在提到的格里鲍耶陀夫的戏剧。所有这些戏剧都和许多各种各样的通俗喜剧、从

法文等改编的剧本同时上演。无论是改编的戏，还是通俗喜剧都无碍于《哈姆雷特》、《李尔王》、《吝啬鬼》的出色演出。

对此有两种回答：一方面，有人认为观众倒了胃口（这是些什么样的观众），喜欢闹剧了，因而演员们也就放弃了严肃舞台，放弃了严肃的艺术角色；另一方面，有人认为艺术本身的条件变了，社会已经摆脱历史样式、悲剧和崇高的喜剧，像从浓密的乌云中钻出来一样，转向资产阶级的所谓戏剧和喜剧，最后转向风俗剧了。

“倒了胃口”或者旧的艺术条件已经变成新的条件了，这样的分析也许会把我们从《智慧生痛苦》上引开去，引向另一个更难解脱的痛苦。我们且把第二种反对意见（第一种不值一提，它本身已说明一切）作为既成事实，承认这些变化，尽管我们看到，舞台上仍有莎士比亚戏剧和《伊凡雷帝之死》、《瓦西丽莎·梅列提耶娃》、《隋斯基》等新的历史剧上演，而它们仍然要求我们所说的那种朗读才能。但是除了这些戏剧，舞台上确有一些以散文形式写的新时代的作品，这种散文几乎与普希金和格里鲍耶陀夫的诗一样，也有自己的典型优点，也要求像朗诵诗一样明朗清晰的表演。果戈理的每一句话同格里鲍耶陀夫的每一行诗一样，同样是典型的，包含着自已特殊的喜剧，而不以总的情节为转移。只有十分真实的，整个大厅都听得清楚的清晰表演，就是说，只有这些句子具有舞台发声效果，才能表达出作者所赋予的意义。奥斯特洛夫斯基的许多剧本也在很大程度上拥有语言的这种典型的一面，在日常口语中，在生活的各个方面常常能听到出自他的喜剧的句子。

观众还记得，索斯尼茨基、谢普金、马尔登诺夫、马克西莫夫、萨莫依洛夫在表演这些作者的角色时不仅创造了舞台上的典型，这当然取决于他们天赋的程度，而且以其才华出众的、鲜明突出的发音保存了规范语言的全部力量，使一个字句都显得

很有分量。除了在舞台上，我们还能指望从哪儿听到典范作品的典范朗诵。

近来观众都在埋怨我们失去了艺术作品的文学表演，这种埋怨是正当的。

除了演出全过程的薄弱、关于对剧本的理解是否正确、朗读的缺乏艺术性等问题，本可以再指出某些细节上的不真实，但是我们不想太吹毛求疵，何况，因漫不经心而出现的某些细小的个别的不真实，只要演员稍微认真地批判地分析剧本，是可以克服的。

我们希望，我们的演员能从由于自己负有责任而被埋没的大量剧本中，怀着对艺术的热爱，挑选出一些优秀的作品（这类作品是不多的，顺便说说，尤其是像《智慧生痛苦》这样的作品），编出自己的优秀剧目，把它们演得不同于自己每天演出其他戏剧的样子，那么他们一定能够演得很好。

张 蕙 冯 春译

迟做总比不做好

（评 论）

我已搁笔很久，没有发表任何新的东西。我本打算就此结束自己的文学生涯，因为我觉得我的时代已经过去，我的作品也已随之“过去”，就是说，它们的时代已经过去了。

我决定重新出版的只有环球航行随笔《战舰巴拉达号》，个中原因我已在该版前言中说过。远游世界各地的游记往往会使它得到比其他书籍保持得更长久的特别优待。每一部游记都能长久地留下其不可磨灭的痕迹，或者像车轮留下的车辙，一直要到道路上所有的车辙汇成一条共同的宽阔大路时才会消失。几次环球旅行的游记还远未达到这种程度。

小说和一般的语言艺术作品却是另一回事。它们为各自的时代而活着，并随自己的时代一同死亡；只有大师们的作品才能超越自己的时代，成为历史文献。

其他的作品在它那个时代尽了职以后就进了档案库，渐渐被忘掉。

我也等着我的作品遭受同样的命运，它们有的印了两次，有的印了三次，此后我不打算，也不奢望会重新出版它们。

但是在读者中，还有许多我文学活动时期的同时代人健在，他们有时通过报刊杂志，更多的则是在与我个人的交往中提到我的小说。

有人问我，为什么书商那里没有我的作品出售。有的人厚

意责备我为何不写点新的东西，有时甚至建议我写这件事或那件事，用这个题材或那个题材，他们说，读者中似乎还有人期待我写出新的作品。另一些人——这类人最多——打听我自己对这部作品或那部作品的看法，要我解释这个指什么，那个想说明什么问题；在描写这样的男主人公或女主人公时是否有所指，这些人物或事件是虚构的或是确有其人其事，等等。这些问题真是没完没了！

同时，像几乎所有作家都遇到的那样，人们竭力把我看成这个或那个主人公，处处捕捉我的踪迹，猜测着男女主人公就是某人或某某人。人们多半认为奥勃洛摩夫就是我，客气地责备我这个作者懒惰，说什么这个人物就是我自己为原型写出来的。有时却相反，他们很难确定我在某部小说里的位置，例如，在《平凡的故事》中，不知把我看作叔父还是侄儿好。

有些人为了某一点，某两点甚至第三点，坦率地指责我，他们指出弱点，找出不真实或夸大之处，并要我负全部责任。不久前，我在某地报刊上还看到一篇肤浅的评论，批评我的作品。

我一直在想，既然我自己已经不在报刊上发表什么言论，那么别人说着说着就会把我连同我的作品一起忘记的，因此，我对别人向我提出的那些问题的回答，是受到时间紧迫、询问者的身分以及其他偶然因素的影响而随意想出来的。

但是，问题、询问、希望作出解释等要求非但没有中止，反而由于新版的《战舰巴拉达号》的问世而愈演愈烈。我得赶紧补充说明，对此我并不感到厌烦，也不感到苦恼，相反，我把这些看作对我的厚意关怀。我必须随时准备答复，因此有时感到很为难，因为我要时刻准备回答向我提出的问题，而且当然难免要一再重复。

为了摆脱因自己的作品而要对这些或那些读者负责，以及总结在一些老问题上评论读者的境地，一劳永逸地说说我对自

己创作的作品的看法，我决定发表下面这篇早就闲置在我皮包里的手稿。

这篇分析我作品的评论文章本来是一篇序言，那是我一八七〇年为出版《悬崖》单行本而写的，但当时由于本文中提到的原因而未发表。后来，在一八七五年我再次拿起这篇文章，补充了一些内容，然后又束之高阁。

现在，我重新把它浏览一遍，发现它可以作为我对来自四面八方的，当面或撰文向我提出的几乎一切问题的充分解释和答复，作为我对那些有时很客气的言过其实的称赞，而更多的是指摘、误解和非难的充分的解释和答复，无论它们是关于我创作任务的一般意见，还是关于出场人物、具体细节等方面。

我绝对不会把我这篇分析自己作品的文章看成一成不变的评论标准，也绝对不会强加于人，我甚至预见到，许多读者会由于种种原因在许多方面不同意这篇文章。我发表它，只是希望他们了解我本人对自己小说的看法，希望他们把它作为我对向我提出的那些问题的个人答复，以便今后不再有人向我本人再提什么问题。

如果读者发现，分析我作品的这把钥匙不准确，那么他们可以自由选择自己的钥匙。如果出乎我的意料，我的作品得以重版，那么这篇分析文章可以作为作者的序言。

有人会说，我发表这篇序言已为时太晚。但是，既然它现在还不是多余的，那我就可以这样回答：“迟做总比不做好。”

自从小说《悬崖》于一八六九年问世以来，我在报刊上拜读了不少严厉的甚至很激烈的评判。截然相反的是，我在社交界却亲自得到了许多同情，它们表现在热烈的，有时甚至是热情洋溢的，当然也是言过其实的赞美之中。

我收到一些文学爱好者的来信，信中充满这种赞扬，其中大

多是针对我的“风景描写”的。无论在《悬崖》或我其他的一些小说中，他们看到了由画面、人物、肖像组成的整个“画廊”，为此他们想把我摆到文坛中很高的地位上。

但是，我在书面或口头答复中都回避任何言过其实的赞扬。倘若在我的倍受称赞的“风景描写”中确实能找到那些思想，找到所有那些我先是无意地，后来随着创作活动的进展，我本人有意加到我所描写的形象、画面及简单的并不复杂的事件中的东西，这些赞扬对我来说就太珍贵了。

有些人在我的形象和画面中什么也没有发现，或者根本就不想发现什么，他们只发现了描写得多少还有些生动的肖像、风景，也许还有风尚的生动的拷贝——仅此而已。

这有什么可赞扬的？对于一般的天才（如果他是天才的话），把一些土里土气的老太婆、教员、妇女、姑娘、佣人等等堆在一起难道是什么难事？这算什么功劳？这一切根本不值得过分赞扬，过分辱骂，^①可是后一种却是毫不吝啬地落在我头上，尤其在报刊上。

我只有在完成自己的作品，与它们拉开了一段距离和相隔一段时间以后，我才完全明白隐藏在其中的意思和意义——思想。我曾白白地等待过，除我以外，会有人读透字里行间隐藏的意思，并且喜爱上这些形象，把它们连结成一个整体，而且会看出，这个整体究竟要说明什么问题。可是这样的事情并没有出现。

只有别林斯基能做到这一点，而且会这样做，可他已经不在了。后来，随着改革的来临，另外一些问题，比艺术更重要的问题提到了议事日程上，艺术问题摆到了第二位。年轻的新生的一代全都热烈响应时代的召唤，把自己的才华和力量献给了大

① 原文为法语。

众所关心的问题和工作。他们无暇顾及美学评论。况且当时社会上还出现了一个新的现象，即所谓的**虚无主义**，这是一个很复杂的现象，它压制了——当然是暂时的——艺术上的纯洁趣味和健康概念，把天知道什么东西与艺术混在一起。评论也像艺术本身一样，从高屋建瓴、富有思想的总结变成了对细微末节的分析。

对于我的一大群人物，批评也同样流于对细微末节的分析，没有努力加以总结。读者在广阔的范围内无所适从，对于**祖母**、**玛芬卡**和**薇拉**，都停留在或赞美或斥责上，而对**伏洛霍夫**，几乎人人都讨厌，因为他们觉得他“言行乖戾，衣衫褴褛”，是小说中不合适也不必要的人物。许多人认为他似乎是丑化年轻一代的一幅尖刻的讽刺漫画，也有人耸耸肩膀，**奇怪我怎么竟把这样一个怪物与纯洁优雅的薇拉放在一起。这一点我留待下面详谈。**评论到此为止，从此不再理会。

大家再也看不出什么，便沉默不语了。我也保持沉默。我无需做什么：我不能为自己的**产儿**说情，将它送到读者中去，并说它如何如何，说句什么话去推荐介绍它。我之所以默不作声，是因为如果别人没有发现和觉察我自己发现和觉察到的东西，这就说明我是个蹩脚的艺术家的形象，我描绘的形象和画面不能说明什么问题，只能像挂在墙上的肖像，表明是否漂亮，是否相像，面孔是善良，是凶恶，还是傲慢，此外再也不说明什么！

幸好能够在色彩、人物的真实性和风景描写方面受到人们的称赞，这得感谢上帝！

不过，在一八七〇年我就曾想对某些评论家提出一些反驳，尤其是在**伏洛霍夫**和**薇拉**问题上，保护他们和我自己，可是我改变了主意，以免引起新的，比我当时遭到的更加激烈的批评，说我似乎把**伏洛霍夫**当作新一代的代表来描写！这些反驳就是我在《悬崖》单行本出版时发表的内容相当广泛的序言的主

题，但是我搁下了。现在我要说，我将把我认为有用的内容从那儿搬到这儿来。

既然已经沉默了那么久，干吗现在要主动来为自己的这本书作解释，或者干脆说为这几本书作解释呢，因为我在谈到最后一部小说时，总得顺便提到我先前的两部，因为我得事先声明，它们，尤其是《奥勃洛摩夫》和《悬崖》之间**有着密切的逻辑上的联系**，他们反映的俄罗斯生活的两个时期就像水滴一样是互有联系的。

我首先是为如今在社会上已不占多数的文学爱好者写的。他们在与我交谈时常常提到《悬崖》，其中有些人在对形象本身和它们所反映的东西（如果它们除了肖像的相像和笔墨的鲜明外还反映了某些别的东西的话）进行评判时抱有更多的同情，当然也更加敏锐、明确和公正。如果连他们都发现不了什么，那么我在经过尝试之后，也不会再去寻找解释自己作品的钥匙了。

由此可见，我需要这样做，首先是为了检查自己对或不对，如果别人同意我的意见，并且发现我在很大程度上是对的，那么，由于我所描绘的画面的内在意义得到阐释，一个**小说家**，如果他真是一个艺术家的话，功劳也就自然而然地得到阐释。

别林斯基说：“**艺术家是用形象思维的。**”我们处处都能看到这一点，在一切有才华的小说家身上都能看到这一点。

但是，他如何思维的——这可是一个由来已久、复杂无比、争论不休的问题！有的说，思维是自觉的，有的说，是不自觉的。

我认为二者都对：主要是看艺术家身上占主导地位的是什么，是智力还是想象力，即通常所说的激情。

如果他的智力很机敏，富有洞察力，并且能够驾驭想象力和激情，那么他就能自觉地进行创作。这时候思想往往不是通过形象表达出来。可是如果他才华不济，思想就会挡住形象，成为

一种倾向。

在这类自觉地进行创作的作家身上，其智力能说出形象无法说清楚的问题，然而他们的作品往往枯燥无味，苍白无力，不丰满。它们是对读者的智力说话，而不是对他们的想象和感觉说话。它们靠的是劝导、说教、论理，可以说很少去打动人的心。

与此相反，在想象力丰富、与才华相比智力相对差一些的情况下，形象就吞没了意义和思想；画面只说明本身，艺术家自己也常常要在像别林斯基、杜勃罗留波夫这样细致入微的评论家帮助下才能看出其中的意思。

很少会有这样的情况：作家本人既是强有力的客观的艺术家，又是完全自觉的评论家。

请别误以为我把自己当成这样的人物。这样伟大的人是个别的，极为罕见的，尽管有很大一部分著名文学家的批评也已经达到相当高的水平，这是毫无疑问的。

尽管一般说来评判自己是件很难的事情，他们却几乎全都能够或多或少地评判别人，也能够评判自己。

或许，我也有一些批评的能力，至少我对别人的文学作品的意义几乎常常能作出准确的判断。那么我又为什么不能对自己作出一些准确的判断呢？毫无疑问，我是冒着偏袒自己的危险的，大概还要冒自我陶醉和自吹自擂的危险。但是那些我将向他们宣布自己的批评观点的人们，当然会向我指出这一可笑之处，对我进行开导。

现在，我来谈谈自觉和不自觉创作这个有趣的过程。我先得声明，我属于后一种类型，就是说，我醉心于（正如别林斯基在谈到我时说的）“自己的描写才能”。

我在进行描述的时候很少考虑此刻我的形象、肖像、性格意味着什么；我只看到我面前的活生生的他，注意的是描绘得是否真实，看到他和别人在一起活动，因而看到一些场面，也就描

写当时的一些别的人物，有时写得大大超越了小说的提纲，事先还没有完全预见到，如何把那些暂时还分散在脑子里的零件组织在一起。为了不致忘记，我匆匆把一些场面、一些性格草草写在纸片上，我就这样往前写，似乎是在摸索着前进，起初我写得毫无生气，思路不畅，枯燥无味（例如，在写**奥勃洛摩夫**和**莱斯基**时就是这样），我自己也常常写得兴味索然，一直到突然心里豁然开朗，前进的路也被照得通明。我头脑中始终有一个形象，同时还有一个主题：就是它引导着我前进，一路上我还可以意外地随手抓一点东西，就是说，与这个主题有比较密切关系的东西加以补充。这个时候我就写得生动活泼，精力充沛，手都来不及下笔，直到再次碰壁。然而，创作仍然在头脑中进行，人物不让我安静，缠住我不放，做出各种姿态，我听见他们断断续续的谈话，愿上帝饶恕，我常常觉得，这一切并不是我凭空想出来的，它们都在我周围的空中盘旋，只需我去注意，去思考罢了。

比如说，首先投入我眼帘的是**奥勃洛摩夫**懒洋洋的形象，体现在我自己身上，也体现在别人身上，后来，这个形象在我面前显得愈来愈清晰，当然，我本能地感觉到，俄罗斯人的基本特征正在渐渐注入这个人物——只要充分具有这种本能，就能使形象忠实于性格。

假如当时有人把杜勃罗留波夫和其他人，以及后来我自己在这个形象身上发现的一切都告诉了我，我一定会深信不疑，由于深信不疑，我就会故意去强化这个或另一个特征，当然，这样做可就糟了。

这就可能是一个故意歪曲了的人物！幸好我不知我在创作些什么！

在《**悬崖**》中主要并且最先引起我注意的是三个人物：**莱斯基**、**祖母**和**薇拉**，尤其是**莱斯基**。最使我感到困难的是，我要仔细考虑这个当时我尚不明确的、扑朔迷离的形象，这个形象复杂

无比、变化无常、任性古怪，几乎捉摸不定，它是随着时间的推移而逐渐形成的，而时间在他身上反映出光和色的一切闪变，即社会发展的种种变态。我写他应当比写别的人物凭更多的本能，时时看看我自己，时时看看周围，不断地在当时的文学家圈子里谈到他，不断地检查自己，仔细听取他们的意见，随意抽出个别章节朗读给他们听，并告诉他们下面的情节，目的是想看看，他将给人什么印象，然后更加精神百倍地前进。这项工作始于一八五五年（小说是一八四九年就构思的，当时，我在离别伏尔加河十四年后又来到这里探亲访友）。我旧日的熟人成群结队地向我涌来，我看到了尚未消失的传统的风尚，同时也看到了新的萌芽，新和旧的混合物。花园、伏尔加河、伏尔加河岸的悬崖、故乡的空气、童年的回忆——这一切都深深地印入我的脑海，几乎使我完不成《奥勃洛摩夫》，这部小说我已经写完第一部，其余的还只是腹稿。我离开这里时有了一部新的小说，它在我头脑中，在随意写在纸片上的提纲中，随我周游世界；随便遇到什么人，我都要和他谈起，大声朗读给他听，我为自己储存的东西而兴奋。

一完成《战舰巴拉达号》，一八五七年在国外矿泉旁一写完《奥勃洛摩夫》，我马上直接从马利安温泉镇^①来到巴黎，在那里邂逅两三位俄罗斯文学家朋友，只给他们读了在矿泉边深居简出地写就的《奥勃洛摩夫》的后三章，最后几章不在其中，那是我回到彼得堡后完成的，后来在彼得堡我又把这几章读给他们听了。此后我便全身心地投入《悬崖》的写作，当时在我那个圈子里大家都知道，这部小说叫《艺术家》。

现在我直接谈谈我对自己三部小说的看法，谈谈它们的共同意义。

我前面已经说过，我不是把它们当作三部小说，而是一部。

^① 捷克著名的温泉疗养地，旅游城镇。

他们都由我所经历的俄罗斯生活的一个时代向另一个时代的过渡这根线，这个始终一贯的思想联系着，由这两个时代的现象在我的描述、肖像、场景及细微末节中的反映联系着。

首先应该想到并弄明白下面的艺术原则：如果形象是典型的，那么它们必然或多或少反映它们所生活的时代，正因为这样，它们才是典型的。就是说，它们像镜子一样反映出社会生活、风尚和生活方式。如果艺术家本身是深刻的，那么，在他的形象中也会反映出心理活动的一面。我不敢以深刻自居，我得赶紧声明：当前的批评界也已在报刊上指出我并不深刻。

我本人以及我出生、受教育和生活过的环境，这一切都不以我的意识为转移，自然要借着反射的力量反映在我的脑子里，就像镜子会映出窗外的风景一样，就像有时候一个不大的池塘能映出巨大的景象一样：倒映在池塘里的有飘悠的云彩，有树木，有造着建筑物的山岭，有人，有动物，有人们奔忙的景象，也有凝重的静谧——这一切都反映在一幅维妙维肖、精巧雅致的画面中。

在我身上和我的小说中，这条简单的物理定律也在起作用，对于我来说，这种作用是不知不觉地发生的。

在我写《平凡的故事》的时候，我当然注意的是自己以及许多像我一样在家里或在大学里学习的人，他们住在幽静的田园里，在慈祥母亲的庇护下生活，后来告别舒适的环境，告别家园，含着热泪，在亲人的护送下（就像《平凡的故事》开头几章里所写的）来到彼得堡这个主要的活动舞台。

在这里，一个柔弱的，在慵懒和贵族生活中娇生惯养、心中充满幻想的侄儿与一个讲究实际的叔父见了面，这次见面暗示了一个在热闹的城市彼得堡刚刚初露端倪的主题。这个主题就是一种微弱地若隐若现的意识：需要**劳动**，需要一种与整个俄罗斯的停滞不前作斗争的，真正的，不是因循守旧的，而是**生气**

勃勃的事业。

这种现实在我这中等官僚圈子的小小镜子里反映出来了。毫无疑问，这种现实在俄罗斯生活的上层和下层的其他领域内也在逐渐显现，具有同样的精神、格调和性质，只是规模不同罢了。

这个主题在社会上的代表人物是叔父：他在职务上取得重要的地位，他是局长，三等文官，此外，他还当上了工厂主。在当时，在二十年代至四十年代，这可是件大胆的新鲜事，几乎是**降低了身分**（我不是指那些贵族工厂主，他们的工厂是祖传产业的一部分，是租金的来源，并不亲自去经营）。三等文官很少会这样干。官职不允许，而且商人的身分也不体面。

在叔父和侄儿的矛盾中也反映了当时刚刚开始的对旧观念和旧习俗的破除（这些旧观念和旧习俗如：多愁善感、对友谊和爱情等感情的可笑的夸张，宣扬闲情逸致的诗情画意等），反映了实际上毫无感情却装得温情脉脉的虚假家庭关系（例如老处女姑母与**黄花的恋情**等），反映了为拜访和亲切接待宾客而白白浪费时间等陋习。

总之，这里反映的是旧习俗的一切悠闲自在、富于幻想和矫揉造作的一面（连同青年时代常有的浪漫情调——追求崇高、伟大、优雅的境界，追求效果，以及用空洞而夸张的散文，尤其是用诗歌把这些表达出来的渴望）。

这一切在渐渐死亡，渐渐成为过去；强调清醒、干练、实用的熹微的新曙光正在显露。

前一种状态，即旧的事物，都集中体现在侄儿身上，因此他显得更突出，更鲜明。

后一种状态，即需要事业、劳动、知识的清醒的认识体现在叔父身上，但这种认识才刚刚出现，只露出最初的征兆，远未得到充分发展。很显然，新生事物还很微弱，不完善，只在某些地方，在个别人物和小部分人身上出现，因而叔父这个人物显得比

侄儿苍白无力。

娜琴卡姑娘——阿杜耶夫的恋爱对象，也是自己时代的反映。她已经不是一个无条件服从父母之命的女儿。在她面前，母亲显得软弱无力，只是表面上^①维持着母亲的威严而已，尽管她很自信，宣称别以为她寡言少语，其实她很严格，娜琴卡背着她是不敢越雷池一步的。这不是事实，她自己也觉得，她是无能为力的，而且盲目到这种地步，竟然放任女儿和阿杜耶夫又和伯爵保持着关系，她根本不明白这是怎么回事。

女儿比母亲前进了几步。她竟擅自爱上阿杜耶夫，并且几乎不回避母亲，或者只是出于礼貌才保持沉默，她认为她有权自己支配自己的内心世界和阿杜耶夫，她把他看得很透，把他抓在手心里，指挥他。这是她俯首帖耳的奴仆，他温存、毫无主见、善良、会有前途，但有点爱面子，是个单纯而普通的青年，这样的人随处可见——多得不可胜数。她本来可以接受他、嫁给他——一切都照常进行。

但是出现了伯爵这个人物，他聪明伶俐，工于心计，衣着华丽。娜琴卡看到，阿杜耶夫无论在智力、性格和教养上都无法与他相比。在日常生活中，娜琴卡对于男人的品格、力量从未有过任何理想，而且在他身上有着什么样的力量啊！

那时候还没有理想之类的东西，就像还没有任何俄罗斯式的独立生活一样。奥涅金和他一类的人——这就是人们的理想，也就是花花公子，社交界的名人，蔑视卑微的劳动，不知道自己该怎么办！

她已看得很清楚，年轻的阿杜耶夫没有什么能耐，在他身上所看到的不过是她在同其他青年一同跳舞、多少卖弄点风情时看到过上千次的东西。她曾认真听过一会儿他写的诗。写诗在

^① 原文为拉丁语。

当时是知识分子的文凭。她指望他的诗表现出力量和才能。可结果他只写了一些平淡无奇的诗，却谁也听不明白，他还暗中对伯爵表示不满，因为伯爵朴实、聪明，很有风度。她开始倾向后者了：这就是当时**俄罗斯姑娘迈出的自觉的一步**——无声的解放，对母亲的无能为力的权威的反抗。

但是这种解放也只是到此为止。她**已经有所觉悟，但没有使自己的觉悟付诸行动**，而只是停留在**不知怎么办**的境地，因为时代的这一刻也处在**不知怎么办**的状态中。谁也不知道自己该怎么办，往哪儿去，从何处入手。奥涅金和他这一类人的“理想”只是在无所事事之中苦闷，因为他们没有一定的目的和事业，而达吉雅娜们连看都还没有看到。

“这会造成什么结果？”阿杜耶夫惊恐地问娜琴卡，“伯爵不会结婚吧？”

“不知道！”她忧郁地回答。确实是这样，俄罗斯姑娘还不知道，在这样或那样的情况下该如何自觉而合理地行动。她只是模糊地觉得，她可以而且是到了该反抗**由父母包办婚姻**的时候了，她，作为娜琴卡，只能用这样的方式（当然是无意识地）表示这种反抗，抛弃一个，把感情移向另一个。

现在我且放下娜琴卡不谈。作为一个典型，我对她没有更多的要求，我已和她个人没有关系了。

别林斯基有一次也曾指出这一点。他当着我的面对人说：“他需要她时，他会为她忙碌的！完事了就一丢了之。”

可是有许多人问我，她后来怎样了。我怎么知道？**我描写的不是娜琴卡，而是那个时代一定阶层在一定时刻的俄罗斯姑娘**。我个人不认识任何一个娜琴卡，或者说认识很多。

有人会对我说，无论是娜琴卡还是其他人物都显得很苍白，不能构成典型：这很有可能，我无法争辩。我只想说说我自己对这些人物的理解。

四十年代初，当这部小说尚在构思和写作时，我还不能完全看清楚尚未到来的下一个时期，但是我心中对它已有预感，因此，在一八四七年于《现代人》杂志发表《平凡的故事》后不久，我头脑里已经有了写作**奥勃洛摩夫**的计划，并且在一八四八年（或一八四九年，我记不清了）在《现代人》的《插图特辑》上发表了《**奥勃洛摩夫的梦**》——这是整部小说的前奏曲，我想我已在想象中经历了这个时期，并且凭着自己的嗅觉预感到下一步将要发生的事情。现在我能够回答“娜琴卡后来怎么样”这个问题了。

请看《**奥勃洛摩夫**》——**奥尔加**就是下一个时代的**娜琴卡**的化身。但是这一点我下面再谈。

阿杜耶夫像当时大多数青年一样，结果是听从了叔父务实的筹划，找了一份公职，在杂志上写写东西（不过写的不是诗），并且在经历了青年人的骚动时期后，取得了一定的财富，像多数人一样，在公职上占有了巩固的地位，并结了一门有利的亲事，总而言之，把自己的事情办得妥妥帖帖。《平凡的故事》的结局就是这样。

在我的书中，它是**第一个画廊**，是通向紧接着的两个**画廊**或彼此有着密切联系的俄罗斯生活的两个**时期**的大门，即通向《**奥勃洛摩夫**》和《**悬崖**》或《**梦幻**》和《**觉醒**》的大门。

有人会向我指出，我所提到的《**奥勃洛摩夫**》和《**悬崖**》以及《**平凡的故事**》的一部分中，人物之间的关系，我国伟大的诗人普希金早就提到过了，例如达吉雅娜和奥涅金，**奥尔加**和**连斯基**等等。

对这个问题我首先要回答的是，在俄罗斯文学中，离开普希金和果戈理，目前还没有别的出路。普希金-果戈理流派如今仍然继续存在着，我们这些小说家只是把他们遗留下来的素材加加工而已。甚至像**莱蒙托夫**这样的大人物，也只是长子酷肖父亲似地整个儿长得像普希金。可以说，他是踏着普希金的足迹前

进的。他的《先知》和《**恶魔**》，**高加索**和**东方**的诗歌，以及他的小说完全是普希金创造的长诗和理想的那些典范的发展。我在关于格里鲍耶陀夫的评论文章《万般苦恼》中说过，普希金是俄罗斯艺术之父，是开山鼻祖，就如同罗蒙诺索夫是俄罗斯科学之父一样。普希金身上隐藏着一切种子和胚胎，这些种子和胚胎后来在我们这些艺术家身上发育成为艺术的一切种类和形式，就像亚里士多德身上隐藏着后来几乎全部成长为知识和科学的枝叶的种子、幼芽和隐喻一样。在普希金和莱蒙托夫身上表现着同一种精神，响彻着同一架诗琴的韵律，有时出现似乎相同的形象——莱蒙托夫塑造的形象也许更有力，更深刻，但因而在形式上不如普希金的完美和辉煌。全部区别只是时代所处的时刻不同。莱蒙托夫经历的时代较晚，他进入到一个思想发展的新时期，欧洲和俄罗斯生活新运动的新时期，在思想的深刻、观念和气魄的大胆和新鲜上都超过普希金。

我以为，普希金是我们的导师——可以说，我也是由他的诗歌熏陶出来的。果戈理对我的影响要晚得多，少得多；果戈理尚未结束文学生涯时我自己已经在写作了。

果戈理本人创造的那些形象的客观性当然也得归功于普希金。离开了这位艺术上的榜样和先驱，果戈理就不可能成为现在的果戈理。形式的优美、严谨和纯正也同样如此。全部区别只在生活方式、环境和活动范围，而创作精神则是一样的，在果戈理身上，这种精神整个地变成了否定。

因此，普希金、莱蒙托夫、果戈理创作力量的特点像祖先的血肉传给后代一样至今仍在渗入我们的血肉，这是不足为怪的。

应该说，在我们的文学中（而且在一切地方，我想），特别有两个主要的妇女形象像两个对立面经常并列出现在语言作品中：正面的性格——普希金的**奥尔加**，理想的性格——他的**达吉雅娜**。一个是时代的必然的消极的表现，是像蜂蜡一样从现

成的占统治地位的模式中塑造出来的典型。另一个则具有自觉意识、独特风格和独立自主的本能。因此，第一个形象鲜明、开朗，一看就明白（《奥涅金》中的奥尔加，《大雷雨》中的瓦尔瓦拉）。另一个却相反，与众不同，自己在探索自己的表现和形式，因此显得变化无常、神秘莫测、难以捉摸。在我们的大师和楷模笔下有这样的人物，在奥斯特洛夫斯基的《大雷雨》中有——只是环境不同；我斗胆补充一句，在我的《悬崖》中也有她们。这是两种主要的性格，几乎所有的妇女在基本特征上都分为这两种性格，只是程度不同，或多或少而已。

问题不在于发明新的典型——因为人类基本典型并不多，问题在于，他们在谁的笔下如何表现，如何与他们周围的生活联系起来，如何在他们身上反映生活。

普希金的达吉雅娜和奥尔加极端符合自己时代的风貌。被粗俗而浅薄的环境压抑的达吉雅娜同样也倾心于奥涅金，却得不到回应，只能屈从自己的命运，嫁给一个将军。奥尔加转眼之间便忘记了自己的诗人，嫁给了枪骑兵。父母的权威决定她们的命运。普希金这位大师用他的大笔挥了这么两下，再加上淡淡地描写了几笔，便给我们树立了这些永恒的典范，我们依照这些典范不自觉地学习写作，就像画家临摹古希腊的雕像一样。

我笔下的（离奥涅金的时代已很久）娜琴卡也好，奥尔加也好，或者干脆说娜琴卡-奥尔加（因为我相信，这是不同时期的同一个人物）是以与时代吻合的另一种方式行动的。从娜琴卡的不知所从自然地过渡到奥尔加自觉地嫁给希托尔兹——劳动、知识、毅力的代表，总而言之，是力量的代表。

我不想对《奥勃洛摩夫》谈得太多。当初，大家对它已经作了分析，对它的意义批评界（尤其以杜勃罗留波夫为代表）和公众已经有了十分赞许的评价。

把酣睡、停滞以及静止死寂的生活——天天得过且过——

集中体现在一个人物身上，一个环境中，大家都觉得真实可信，对此我感到欣慰。

我没有唤醒主人公**奥勃洛摩夫**，就结束了俄罗斯生活、酣睡的第二幅图画。

只有希托尔兹偶然成为奥勃洛摩夫无底的慵懒、冷漠和酣睡的镜子。为了唤醒他，希托尔兹和奥尔加一起耗尽了力气，结果一切都是枉费心机。

在与希托尔兹最后一次见面时，奥勃洛摩夫只随口说了几句觉悟的话——添上这些话也是毫无用处的。我把这些话放在最后，因为我的一位朋友总是喜欢在艺术作品中寻找觉悟的思想，但一般说来又很少能理解形象的直接作用，他向我指出：“他怎么搞的，难道对希托尔兹的召唤毫无反应？”

我就加进了表示奥勃洛摩夫本人已经有所觉悟的几句话。

他的形象可以说因此而有了一些动人之处，也因此而稍稍损害了性格的完整性：在肖像上有了瑕疵。不过，幸好是在最后。本来完全不应该去动它。难怪别林斯基在一篇评论《平凡的故事》的文章中责备我，说我这是站到了“自觉思想的土地上”！形象就是形象：应当用它们来说话。

希托尔兹最后一次离开时含着泪说：“再见了，老**奥勃洛摩夫卡**，你的时代已经过去了！”

连这句话都不必说。奥勃洛摩夫本人就足以说明他自己了，他请求希托尔兹离开他，不要打扰他，他说他有病的半个身子已与旧世界长在一起，把他拉开，他就会死去！

应该这样来结束第二幅画——酣睡，即以唤不醒的沉睡来结束，因为今后，在**奥勃洛摩夫脊背**的后面（赫尔岑在《钟声》杂志上一篇文章中的说法），我会看到紧接其后的第三个远景：即**觉醒**的画面。

我再说一遍，早在一八四九年，我的头脑和提纲中（即《悬

崖》)已经有了这群人物,这些场面和风景了,提纲是杂乱的,没有条理,就像我头脑中想到的东西。首先完整地出现的是祖母,然后是薇拉、莱斯基,接着便是玛芬卡、柯兹洛夫夫妇(大学同窗时期的回忆)、仆人、花园和悬崖。这些都挤在我的想象中,要求我集中精力,深居简出,静下心来让它们以小说的形式体现出来。

但是所有这些条件我太少了,而且我总是怀疑自己的力量,总是不相信自己,总是征求别人的意见和印象,我把一切详详细细地讲给包特金、杜德什金、德鲁日宁听,尤其是讲给一位尚在世的文学家听,希望他们提意见、出主意,可是谁也没有出主意,结果我只能慢慢地写,认真地润色,终于收了尾。因公务、社交和其他闲事,我很少能抽空到国外去——去写作。最使我觉得困难的是结构,是把这些人物和场景编织成一个和谐的整体,顺便提一句,这也是我写得慢的原因!

有一次别林斯基在谈到我,谈到《平凡的故事》时说,“换了别人,可以写成十个中篇,可是他却全塞在一个框子里”。

而且,装进这三个框子里的时间竟持续了三十年,因而这些小说(或者说生活的反映)也自然相应地延续了很久。

我的脑子还曾展现过涉及当代生活的第四个时期,但是我放弃了这个计划,因为创作要求从容不迫地观察已经形成并已经稳定的生活形式,可是新的生活实在太新,它在酝酿过程中常常摇摆不定,今天形成,明天分解,其形式不仅天天在变,而且时时在变。今天的代表人物和明天的代表人物不一样,他们只能反映在讽刺作品和轻松的随笔的镜子里,而不能反映在史诗式皇皇巨著中。

在话题转到《悬崖》之前,关于《奥勃洛摩夫》中的希托尔兹我再说几句。

有人因这个人物而指责我,从一方面看,是有道理的。他软

弱、苍白，他身上体现出来的思想完全是赤裸裸的。这一点我自己也意识到了。但是有人指责我干吗要在小说中写这样一个人物。为什么要让一个德国人而不是俄国人做奥勃洛摩夫的对立面？

对于这个问题我本可以这样回答，既然我把普遍存在和根深蒂固的慵懒和冷漠作为天生的俄罗斯特点来描写，如果我又把一个俄罗斯人作为毅力、知识、劳动，总之，把他作为一切力量的典范安排在旁边，仅仅由于这一点，我就陷入某些自我矛盾的境地，与我的任务——表现停滞、酣睡、僵化——相矛盾。这样，就会削弱小说所选择的俄罗斯性格一个方面的完整性。

但是，当时我默默地听着这些非难，同意这样一种看法，即认为希托尔兹这个形象苍白、不现实、不生动，只是一种思想而已。

我觉得，尤其是斯拉夫主义者们，在奥勃洛摩夫令人不快的形象上，更主要的是在德国人问题上，他们不想了解我。已故的费·伊·丘特切夫有一次以其特有的温和态度客气地责备我，问我“为什么要写希托尔兹这个人物”，我承认错误，告诉他选择这个人物是偶然的，我说，我是信手拈来的。

同时我又觉得，不管我的意愿如何，如果注意到德国因素和德国人在俄罗斯生活中起到过的和至今仍在起的作用，那么这里也并没有什么了不起的错误。他们至今在我们这里所有的部门担任教师、教授、机械师、工程师、技术人员等。工业、商业和其他企业中优秀的、富裕的部门都掌握在他们手里。

这当然是令人气恼的，但这是事实——这种局面全是由那个奥勃洛摩夫性格（还有农奴制）造成的，它的主要表现我已经在《奥勃洛摩夫的梦》中描述了。

但是我知道，德国人并不是平白无故地落到我手下的——当时我大概（我记不起来了）不愿意选择一个纯粹的德国人，我

便选了一个生在这里，已经俄罗斯化的德国人，选了一个善于吃苦耐劳、生气蓬勃、注重实际教育的德国制度。

俄罗斯化的德国人(例如波罗的海东部沿海的日耳曼人)尽管困难而缓慢，但已经在逐渐习惯俄罗斯生活，而且毫无疑问，总有一天会完全俄罗斯化。否定外来成分如此融入俄罗斯生活的益处是不公正的，也是做不到的。他们首先是把自己的忍受能力，自己种族的顽强精神^①，然后是许多其他品质带进各种各样的活动中去，无论在哪里，在陆军，在海军，在行政机关，在科学部门，总而言之，在一切地方，他们与俄罗斯一起服务，为俄罗斯服务，并且多数人成为俄罗斯的子孙。

在这些条件下，否认他们是汇入一条大河的支流，从我们俄罗斯方面而言是毫无道理的，不公正的，就像波罗的海东部沿海地区日耳曼人的某些派别，他们生活在俄罗斯，和俄罗斯人在一起，在它身上寻找自己政治生存的可靠支柱和一切福利条件，却又认为俄罗斯与自己、与自己的德国精神格格不入，拒不与之融合并竭力保持现有地位^②一样，是毫无道理的，不公正的。

当然，这一切在将来都会解决的，虽然也许不是很快的将来。当这些国产的德国人发觉他们以及他们所虚构的波罗的海东部沿海地区的文明已经落在阔步前进的俄罗斯后面时，他们的冥顽不化及执拗将会向时代精神作出让步。而斯拉夫主义本身，虽然依然如故，就是说表现和保存着斯拉夫-俄罗斯精神、民族的道德力量和历史的个性，也将真诚地向共同的文化，即欧洲文化伸出手去：因为如果说感情和信仰是具有民族性的，那么知识对于所有的人来说则都是一样的，是属于大家的。

现在来谈谈《悬崖》。先谈莱斯基和祖母，然后谈薇拉、伏洛霍夫、玛芬卡和维肯齐耶夫，接着再谈教师柯兹洛夫夫妇，一

① 原文为德语。

② 原文为拉丁语。

大群仆人，最后谈杜申。

这一大群人物要说明什么问题？难道说，除了与某个时期的一般生活很少有联系的肖像、个性，就没有别的什么了吗？

有些人就是这样认为的。有些人指责我，问我为什么写作展开这样那样的场面，为什么要不厌其烦地写那么多细微末节，只要一个暗示、几句话、一个特点、一个小小的场面不就足以把思想表达出来了……

但是，我要表达的首先不是思想，而是我在想象中看到的人物、形象和情节。我要是按照那种批评意见行事，就会连一个生动丰满的人物、一个完整的肖像都写不出来，写出来的只能是一些枯燥的图景，一些模糊的影像和铅笔画的草稿。正如俗话说，我既然有画笔，干吗要用铅笔。

现在我来谈谈我自己对这些人物的看法。

莱斯基是个什么人物？是个十足的**奥勃洛摩夫**，也就是说他亲生的最亲的儿子，是**觉醒**时代的主人公。

奥勃洛摩夫是一群在漫长而唤不醒的酣睡和停滞状态心安理得地过日子的人的完整而丝毫没有淡化的表现。评论界和读者都看到了这一点：我所有的熟人几乎到处都笑着对我说，这本书刚刚问世，他们便从这位主人公身上看到了自己和自己的熟人。

莱斯基是下一个时代，也就是**过渡时代**的主人公。这是睡醒了的**奥勃洛摩夫**：强烈的新的阳光忽然射进他的双眼。但是他还在伸懒腰，还在东张西望，还在回头看自己那张**奥勃洛摩夫**的摇篮。

社会情绪中已经出现一种新的充满活力的东西，某种模糊的预感，后来又传来关于新的开端和改革的传闻；科学和艺术方面在进行着某种活动；大学讲台上常出现生气蓬勃的讲演。在当时的知识界中一些规模不大的小组里，一些先进人物大胆地表

达了渴望改革的愿望。人们称他们为“四十年代的人”，莱斯基当然是其中的一个，或许，还出现了一些别的什么。

莱斯基具有艺术家的天性，他感情丰富，易受感动，有很高的天赋，可他毕竟是奥勃洛摩夫的儿子。

他以自己的天资和良心接受了新的蓬勃向上的种子，但是尚未绝迹的奥勃洛摩夫性格的残余却妨碍他将接受了的观念变为行动。他到处乱闯，但是在科学上和实践上都没有经过认真的训练，以便去从事国家、社会或个人的活动，因为在这些范围内还存在着奥勃洛摩夫性格，存在着酣睡习惯平静而单调的暗流，存在着墨守成规的恶习。生机勃勃的事业才刚刚苏醒。俄罗斯曾经历过彼得大帝的改革时代，期待着新的改革。

莱斯基到处奔走，最后，凭着自己天生的才能或者说凭着多才多艺投身到艺术中去，从事绘画、诗歌和雕刻。但即使在这些地方，他仍然像双脚吊着秤砣一样，还是那个“奥勃洛摩夫性格”在把他往后拉。

艺术园地同样一片荒芜，未被开垦，有一些虽然是可观的现象，也只是偶然所得。在文学方面几乎也同样如此。

没有成批的作者，没有苗床，没有文学流派，几乎没有杂志；工作都是小心翼翼地悄悄躲在角落里进行的。只有普希金和莱蒙托夫的巨大天才成了个别耀眼的星辰，他们周围几乎没有别的人。绘画和雕塑也一样：有过一个学院和一个高级的古典主义流派。没有一块基地、一个小组、一个社团是真正从事艺术活动，为艺术而组织，不企图借艺术取得功名和出人头地的。没有个人的首创精神；独具俄罗斯风格的艺术力量无力冲破奥勃洛摩夫性格脱颖而出。

在我们的时代以前，在当今的沙皇制度以前就是这个样子。诚然，果戈理早就出现了，但是他所创立的流派是在自由出版中成长并得到巩固的，就像刊物得到发展，就像各种小组、派别和

大批优秀作家的出现一样。

但这都是后来的事情，而**莱斯基**和**祖母**出现(我再说一遍)在我头脑中却是一八四九年的事。我一到伏尔加河畔，小说的整个框架就像梦幻一样飞到我身边来。我头脑中已完成了《奥勃洛摩夫》构思，同时我已经在想象中展开下一个时代，一切——情节、人物都随着生活本身的发展而相应进行着，我再重说一遍，当我快要把小说写完的时候，我对这一切也有了清楚的认识。

起初我不自觉地把我的熟人和同事的许多典型特点写到**莱斯基**身上。在社会上，在有教养的阶层中，积极向上的新生鲜嫩的幼苗还和形形色色的奥勃洛摩夫性格的荆棘和野草混杂在一起——不管愿意不愿意，还和悠闲生活的各种诱惑、和同旧事物顽强斗争的各种困难交杂在一起。停滞不前，缺少专门的活动领域，掌握着一批不管胜任与否、需要与否的人，并且在不断滋长官僚主义的官职，这一切都还像浓密的乌云一样笼罩在社会生活的地平线上：一群新的人物竭力要把它们驱散。

艺术仍然是富人的奢侈品和娱乐品，穷人痛苦追求的东西：除非有巨大的才能，否则文学是令人生疑的营生。作家只有借助官职取得显赫的社会地位，他们的意义才会被承认。

我们却都在某种程度上悄然无声地孤军奋战，还得小心谨慎，提心吊胆，而且多半是由于穷困的驱使。

谁要是不穷困，他就不会刻苦钻研。例如，某人音乐造诣很深，是国内外所有知名人士的庇护者和朋友，怀着创作重大音乐作品、歌剧的宏图，也许还有创作叙事乐曲和交响曲的各种打算，在谈到这些设想时满怀激情，句句在行。大家都期待着他拿出重大作品来，可结果他却只写出了一部比较像样的浪漫曲(维耶利戈尔斯基伯爵^①)，另一位拥有非凡的抒情能力，总共才写

① 维耶利戈尔斯基(1794—1866)，俄国大提琴家和音乐活动家。俄国音乐协会创建人。

出了二十来首优秀的诗歌(丘特切夫)。这是有知名度的圈子里的人物。第三位受过多方面教育、博学多才的人物,只写了几个轻松的小故事,其中隐藏着巨大才华的种子(奥陀耶夫斯基公爵)。类似^①的例子还可以举出许许多多。

在一切艺术门类中,莱斯基们的这些才华并不是生活的内容和目的,只是愉快地消磨时间的手段罢了。

莱斯基很有才华,但是训练对于一个有才华的人来说是艰苦的,要求一个人全身心地投入,对于他这样一个在奥勃洛摩夫酣睡时期长大的人来说是无法克服的,何况时间也不允许,因为新的时代到来时他已长大成人。他投身绘画,又从绘画转到雕刻,还写小说,但不管是哪一种艺术都没有经过专门的技巧训练。

新的思想在他胸中翻腾,他已预感到即将来临的改革,认识到新生事物的正确性,力图为争取大大小小的已经近在眼前的自由而斗争。但仅仅是渴求而已。

他苦苦追求索菲娅·别洛伏多娃,他竭力要撞倒上流社会这堵闭锁的围墙,这堵闭锁的围墙把门阀的遗训、祖宗筑就的不可逾越的傲慢的界限、言谈举止的规矩,一句话,把一代代传下来的贵族的奥勃洛摩夫的停滞状态严严实实地禁锢在里面。

他当然不会成功,因为促使他进行斗争的是私利,是对动人美色的崇拜。他想战胜的并不是僵死的遗训、封建的傲慢,以便唤起索菲娅的智慧和精神,使之投入生气蓬勃的新的事业,他想战胜的仅仅是表妹这个女人,仅仅是为了自己。至于事业心,个人的力量、榜样的力量——他都没有用到这场斗争中,因而不可能取得胜利。

他即使没有像奥勃洛摩夫那样沉睡,最多也只是刚刚醒来——暂时还只知道该怎么做,可是又不去做。

^① 原文为法语。

他只是心血来潮想到事业时才兴奋不已，而主要是倾心于美人——从这一点上看，他也许有些令索菲娅感动，但是对于他自己却并无好处。索菲娅对他坚持必须干一番事业和劳动的主张直皱眉头，她用金钱布施穷人以赎免这些事情，但对于他关于爱情、关于自由支配感情和自身的那些狂热的话却深深地思索起来。对这类自由的要求也在她心里不自觉地躁动着，因为莱斯基没有触动她的意识和信念，只是触动了她的神经。她走出自己那庄重的白璧无瑕的角色，竭力往上流社会修道院高高的围墙外望了一眼，便走出了错误的一步^①……她单独与一位意大利伯爵谈了一次话，一次在散步时遇到他，给他写了一张简单的字条，写的是关于送乐谱来的事……错误的一步^②！看惯了她的冷若冰霜白璧无瑕的整个集团都惊叫起来——不过也只是叫叫而已。

伯爵出现以后，她的严格教养和礼仪规矩的坚冰开始融化，但是姑母们提出警告，上流社会对她窃窃私议，她马上就克制了神经的躁动。

这里我应该承认，我完全没有能力描写好索菲娅·别洛伏多娃这个人物。当然我完全不了解她生活的那个圈子，现在也了解得很少，所以在这里批评是十分正确的。这是一个枯燥无味的开端，毫无艺术性地显示作者的意图——展现新的思想如何反映在上流社会这个封闭的圈子里。然而，这个意图没有取得任何结果，只是我的一番奢望而已。

此外，我一心向往着要描写一系列女性形象，结果第一号人物就不顺利；第二号，垂死的娜塔莎，也像别洛伏多娃一样，是五十年代写的，同样苍白无力。顺便说说，这是因为我太性急，只注意了小说向深处发展的问题，对这些附属的现象未下太多的

①② 原文为法语。

功夫。我被我所亲近的人和我生长的地方吸引住了；那些人物，祖母和孙女，所有的外省人和仆人，整个环境，按照大家的说法，我写得要生动得多。

在那里，索菲娅和娜塔莎是虚构的，在这里，我是按照生活中的人物写的。而且在一八四九至一八六二年这段时间里（当时我第二次访问伏尔加）我的笔杆子当然大大地成熟了，工作起来也得心应手。在一八五九年或一八六一年，我好像在《祖国纪事》上发表过两三篇《莱斯基生活琐事》，在《现代人》上发表了一篇题为《祖母》的故事。

假如俄罗斯生活没在一只强有力的手指指挥下推开旧的框框，我们也许仍然停留在莱斯基所处的那个阶段上。那时我们的许多被认为先进人物的知识分子和莱斯基是很相像的。人们称他们为浪漫主义者，极端的幻想家，他们还只是热烈地向往新事物，谈论得很多，确立了许多理想，一会儿干干这件事，一会儿又干干另一件事，不断寻求活动；在这个时期，有许多人白白浪费了才华，他们没有明确的道路和自觉的目的，在自身的、个人的和官方的奥勃洛摩夫性格折磨下离开人世了。我们也许还会碰壁——继续创作空洞无物的响亮的诗篇，或者继续千篇一律地描写现行的、更加自然的肉欲生活的现象。

在莱斯基身上，我在注意观察时间进程和新的事件对他的影响的同时，还饶有兴趣地观察了他的这个机灵的易受感染的性格在他个人生活中反映出来的有趣的心理和生理过程。正是艺术家天性中的幻想力量（它不去致力于解决迫切问题和艺术创作），投入了生活本身，把生活中的琐碎现象染上自己的色彩，造成艺术家生活中随处可见的多得不可胜数的千奇百怪不成体系的行为和现象。

这些天性中的无聊的幻想多数被用到感情生活领域中，用到形形色色的爱情中，造成过度兴奋，树立被宠爱的偶像，并由此

又引出某种狂热或某种笑料，引出某种可怜而又可笑的事情来。

这种感情游戏，尤其是爱情游戏，顺便说说，同样占据着老的奥勃洛摩夫性格的一个十分喜爱的角落！

所幸的是，一次拯救性的转变保住了俄罗斯社会，使它免遭停滞引起的毁灭。政府的高层范围内出现了新的美好生活的阳光，公众中出现了先是悄悄的，然后是明明白白的语词——“自由”，这是农奴制末日的预兆。这远景渐渐扩大，展现出未来的光明前程。

在文学界，新思想代表们的声音更加大胆地响了起来。

当然，连我的思想和想象也渗进了新的气息。我写完《奥勃洛摩夫》，下一幅图画，即“觉醒”的轮廓便更加宽广地展现在我眼前。

这部小说前后写了二十年——不这样做不行啊。写这部作品的时间像生活本身的进程一样长。

在《悬崖》中，在我的小人物身上，在这个小小的湖泊中，反映了动荡的情形，反映了新与旧的斗争。

我注视着这场斗争在我熟悉的角落、熟悉的人们身上的反映。

我说**注视**了，其实我应该说：看了并且写了，甚至没有想到要通过敏感的印象去感受染上时代色彩的人物和现象，而是按照原样把他们退回，也就是说把它们搬到纸上。这就是整个过程。

我本人把这些小说看成一套依次连贯的作品，除此不能有别的看法。我在三个时代里生活过，它们在我身上，在我的作品中，我的力量和才能所能理解的日常生活中留下了印记。

莱斯基在家乡也曾向那过时的陈腐的生活宣战过。他跟祖母抗争、争论、发火，但是像爱母亲一样爱她；他常常同玛芬卡和薇拉争吵。但是同这两个人的争吵也同和别洛伏多娃争吵一样，

都是出于私利。被她们的美丽刺激起来的想像力引诱他去战胜她们。可是她们一个以孩子般的纯洁征服了他，而另一个凭的却是自觉的力量。

他向祖母让步，因为他虽然反对娇生惯养、老爷派头和旧的生活方式，却乐于睡软的床铺、吃好的食物，甚至像奥勃洛摩夫的亲生儿子，尽管唠叨埋怨，却让叶戈尔给自己脱靴子（奥勃洛摩夫要查哈尔给他穿袜子）。

他本人生活在尚未废除的农奴制的桎梏下，生活在这种制度下形成的风气中，因此，他的抗争只是口头上的，而不是行动上的：他劝祖母释放农奴，让他们想干什么就干什么；可是他自己却不愿参与这件事，虽然庄园是他的。

他的动摇和犹豫不决是十分自然的：整个俄罗斯社会和它的每一个角落都在动荡。巨大的急剧的转变不可能像换一件衣服那样轻而易举，这种转变是逐渐实现的，直到所有的动荡原子都占了上风——强大的战胜软弱的，直到所有这些原子结合成一个整体。一切过渡时代都是如此。

有家浅薄的刊物曾嘲笑这种逐渐实现的观点，并把提出这条英明规律——不使用暴力、战斗和流血，让旧事物自然消亡，让新事物不断巩固——的所有倡导者讽刺为**渐进派**。

当所谓的**虚无主义**的相当鲜明的征兆出现的时候，有些老头子就会露出可笑的困惑的神态，我一想起这些就觉得好笑。这些老头子没有任何属于自己的东西，就是说没有所谓的思想和信念，可是他们却死爱面子，装得很有现代思想，不落伍于进步：可是要他们弄清楚什么是进步，什么不是进步，他们却一无所知，一窍不通。当某些具有社会性质的大胆暗示冲破书刊检查出现在书刊上，青年人中间进行了一些活动时，老头子们便张皇失措，无所适从，不知如何评价这些书刊，评价这些青年人，不知是指责他们好还是维护他们好！

莱斯基还仅仅是敲断了一截枉然戳在地面上的已经腐朽的老树桩，它对所有的人都张牙舞爪，不给新芽以生长的余地，这就是老官僚提契科夫将军。

在这一点上连**祖母**都和他站在一起，他们合力一举敲掉了这块朽木。她之所以这样做，是因为企图让无功受禄的官职凌驾于名门贵族之上。莱斯基惩处他则是因为他是个老贪官污吏，他胡作非为，专横跋扈，对所有的人都要粗暴地摆他那早已过时的威风。

这个地方的人清醒地看清了这一切之后，从这个事件中明白了一个真理，他们醒悟过来，摆脱了对过去、对不但不必要而且有害的人的盲目崇拜，他们便称赞莱斯基了。

祖母在公众中博得所有人的赞赏。对于她绘声绘色的叙述，没有一个人说过一句反对的话，我听到的只有对她的称赞。

但是这个**祖母**实际上究竟是怎样一个人呢？

对这个老太婆的道德品格的概括在小说三百四十二页至三百四十三页（一八七〇年版）上已经说得很清楚。就是下面一段话：

“祖母常常用民间故事里的语言说话，谚语和古代圣贤的现成格言常常脱口而出，但是一旦碰到某些新的她没有意料到的场合，她身上便会迸发出一股股自己的力量，便会表现出她自己的性格。冲破那些陈腐无用的圣贤倾泻而出的却是一股健康的理智。”

不过她**“有点害怕（新的东西）。不安地寻找过去的例子以充实它”**，等等。

她的性格的全部内涵就在于她是个死硬、威严、固执的老太太，**不愿作出让步**，尽管她心里也明白她的孙子莱斯基往往是正确的。即使在这种时候她也命令他闭嘴，她说：**“要教训祖母，你还年轻了点。”**她喜欢大家都听她的话，她最喜欢玛芬卡，因为她从

来不会不听祖母的话。听话这个主题通过整个小说贯穿在她的性格中。她对薇拉常常白眼相看，因为她与她疏远，不太听她的话，出于迫不得已，她勉强给了她一些自由。

她以警惕的目光注视着家里所有的人和所有的事，她从一个窗户里盯着整个村庄、田地，从另一个窗户里盯着花园、菜园和住所。不经她许可、同意和吩咐，村里、家里的一切东西一动都不能动。她操纵着田地和仓库里的一切事务；她对农奴和全城的人都持一种高傲和威严的态度。

基于这些特点以及具有同样格调和精神的其他表现，大家认为老太婆的肖像具有**典型性**。

但是它为什么是典型的？它像谁呢？我从这幅肖像中看到的不仅是我所熟悉和了解的某种东西，而且是你们大家也都熟悉和了解的。

我取材于一个俄罗斯有教养的老年**妇女**，或者说是取材于过去整个时代中一些老年妇女——一个群体，大概根本没有考虑是否有类似的人物，但是它下意识地积聚在我的脑海中，当我写完这个人物时，我把它打量了一番，于是我作品的末尾便冒出了下面一段话，并以此结束了这部小说。这段话是这样的：

“在他（莱斯基，当时他在意大利）的背后始终站着三个身影——他的薇拉、他的玛芬卡和祖母，她们热烈地召唤他到她们身边去，而在她们的背后还站着另一个巨大的身影，**另一个伟大的祖母——俄罗斯**，她比她们更强烈地吸引他到她身边去。”

这就是我在老太婆身上反映的东西，或者，如果我是个无能的艺术家的话，没有把握好人物形象，那么至少这就是我竭力想在我的老太婆身上反映的东西，就像一滴水反映出太阳的光辉一样，这里反映的是一种保守的旧俄罗斯生活！

我们的老一辈以及他们中掌握并支配着我们命运的年长的代表人物是不是还活着，或者不如说，他们是不是睡在**古代圣贤**

的保护伞下，叨念着**古代的传说**，尽管（像**祖母**与孙子吵架时一样）**心底里**已经承认应当换一种生活方式，却像她一样**害怕、担心**，因害怕一切**新事物**而蒙住双眼**后退着**，一旦无处可退，便不乐意地让步，于是**健康理智的新的俄罗斯力量**便得以冲破腐朽**无用的圣贤**出现在世界上。

当全能的“**照此办理**”^①尚未指示大家该齐步走向何方，走向光明，走向新的合理的幸福境地之前，难道我们不曾经历过一个正在觉醒的机体的这类摇摆、恐惧和忧虑的过程吗？

这种对一切新事物的绝对恐惧，无知的傲慢，盲目相信自己的力量——这一切旧的**罪过**是要受到惩罚的——**这些**难道不都反映在祖母的自以为是上了吗？她只要别人服从她的意志，对新事物闭目不见，而她本来应当引导薇拉一步步自觉地去接受新的事物，使她不至于被诸如“新的真理”和“新的事业和幸福”等神秘莫测的虚假闪光所迷惑，使她懂得该如何对付伏洛霍夫。

难道老一辈的人不曾为自己的“罪过”哭泣过，就像**祖母**为自己的小塞瓦斯托波尔——**悬崖**底上那座已经倾圮的凉亭痛哭吗？

我们暂且搁下这一对相同的现象，即祖母和旧的俄罗斯社会：下面我再回过头来谈这个问题。

现在我要从综合转到分析上来。

人们对我的其他人物，顺便说说，对薇拉和伏洛霍夫，尤其是后者有些什么看法？

大家的声音可以分为两个合唱队。老一辈的合唱队唱道：“在一部追求艺术性的小说中，怎么可以把这样一个粗鲁、难看的形象写进去，并且把他与美丽优雅的薇拉的形象摆在一起？”

另一个合唱队——年轻人的声音愤愤不平地强调说：“这是少见的极端例子，是滑稽可笑、夸张的形象，是对年轻一代的侮

① 沙皇的批示。

辱”，等等。两方面的指责大意就是如此。

不偏不倚的人们对我表示同情，首先谈到这一形象的典型真实性问题，其次谈到，似乎这个典型在社会上某些地方发生了一些影响。这些话有些言过其实了，我立刻谢绝这份荣誉，只接受了描绘的真实性的评价。

现在我和这种现象多少已拉开了些距离，因此大家都可以更加冷静一些，更加公正一些。现在我也已能够说说，过去和现在我自己对这一形象的看法。

我再说一遍，当时，我曾经想在《悬崖》单行本的序言中谈谈这个典型，但是鉴于各方面对它都表示反感，我就把这个打算和整篇序言搁下，准备留待适当的时候再发表。

我还应该说明，在一八四八年和一八五〇年拟定的《悬崖》的初步提纲中，当时还没有这个突出的典型，我曾设想在这个位置上安排一个遭流放的自由主义者，这个人由于**思想不可靠**而遭警察监视，由于粗鲁、不服从上级命令，最后还由于哼唱某首俄罗斯的马赛曲或者胆大妄为地对政府胡言乱语而被开除公职或学籍。三十年前这样的人是不少的。

但是，当小说随着时代和新的现象一同发展时，人物当然也吸收了时代和事件的特征和精神。因此，原来设想的那个**思想不可靠分子**的胚胎到了小说结束前已经变成了伏洛霍夫这个突出的人物，这种人在社会上某些地方是常常出现的。一八六二年当我再次游历伏尔加河，在故乡度过一个夏天，回到莫斯科后，这个人物在我的脑海中已经清晰地确定下来了。

使我十分惊奇的是，除了伏洛霍夫们自己外，年轻的一代怎么能够把伏洛霍夫和自己联系起来，也许他们想起了自己原先有过的空想和迷恋，大概想在伏洛霍夫思想的发展中找出这些空想和迷恋的某些反映。这是徒劳的！

他们能够看到这一点，除非是因为伏洛霍夫以真理、理智和

自由的名义说话；但是在这一点上，所有的人，包括老一辈人和新一辈人，保守分子和自由主义者都是和他一样的。而且，也只是在这一点上。谁在自己的信念中会否认这一点呢？但是，问题在于伏洛霍夫误解了这些概念和意义，并且还自欺欺人，毫无根据地把别人引入歧途。

一切最为对立的阵营之间总有共同的接触点，大家都声称维护理想、自由和真理，大家都把这些话放在嘴巴上，但大家又都按各自的想法去理解这些话，并因而采取各种不同的，往往是不正确的方法。

伏洛霍夫仿佛是新一代！急切投向改革的那一代也把全部力量投入到这上面！

在农奴改革中，在地方自治事业中，在获得巨大名声的新的司法机构中都有一批有才干的活动家，难道这些人都是伏洛霍夫！

这一代，他们曾经精力充沛地帮助原先无意识的武装群众的领袖，并且以惊人的速度把他们改变成一支现代的有理智的具有威力的力量！这一代，他们挤满学校，勤奋地学习，正在俄罗斯经济、工业、科学的一切部门中体验、发现创造着，到处开辟新的道路，唤起新的力量！在解禁的报刊上显露青春智慧和才干的这一代，他们在俄罗斯担任过极重要的职务，预见、解释并在群众中推广伟大改革者的思想、方式和目的！

这些人都是伏洛霍夫！谁会有这种想法！

而社会上从上到下的人民大众，他们整日忙于蚂蚁般工作，投身新生活所号召的无底矿井的劳动，难道他们也是伏洛霍夫？

不，这决不是伏洛霍夫，而是随着农奴的解放和给俄罗斯社会带来新生活的其他伟大改革而降临的新的“真理”的代表者。

但是不幸的是，在生活中真理旁边却潜伏着谎言；而伏洛霍夫们则是这种新的谎言的代表！要知道，我在书中有一个形象显

得苍白、模糊，可以说这是一种暗示，但这是暗示真正的新的一代，暗示它的优秀的大多数成员：这就是杜申或者杜申们，从俄罗斯阶梯的顶端直到底部都有他们。

社会已经把伏洛霍夫们当作一种病态现象驱除出去。

一个现象一旦尚未确定和终结，社会就会动荡，就会注视并研究它，最后终于认清它，它也就从俄罗斯生活中彻底消失了。

我来谈谈另一个合唱队——老一辈人的合唱队。“怎么可以把这样一个粗鲁、难看的形象和优雅纯洁的薇拉摆在一起？”他们对我说。

为什么出现这样一个突出的粗鲁的人物？

难道真如人们所说的那样，我在画出整整一个画廊的肖像后，似乎已没有能力再画一个纯洁一些、体面一些的肖像了吗？

但是如果这样做，这个肖像就能真实并且具有典型性吗？——我要问。他能吸收并且表达出我们身边发生的所有这一现象所共有的某些特征吗？伏洛霍夫不是社会主义者，也不是教条主义者和民主主义者。他是激进分子和准蛊惑家：他准备从绝对否定的空泛理论的基础上转入行动，如果我们这儿蛊惑煽动能够出现得更加露骨一些，并且付诸行动，也就是说，如果在我们这儿存在着广泛宣传共产主义、进行国际主义地下工作等可能性，^①他也就转入行动了。他会到这块土地上去耕作——真心实意地耕作，因为我选择的不是一个为了浑水摸鱼而跳入漩涡的冒险家，而是（以他的观点来说）一个正直的人，也就是说是一个真诚的人，他并不愚蠢，性格也坚强有力。这就是成功的条件。他不是蓄意撒谎，而仅仅是他的真诚的迷误才把薇拉和其他人引入歧途。如果他是个骗子手，大家就会一眼看穿，离他而去。

① 不幸的是，我们这儿在一定程度上出现了“可能性”，因为从写成这些段落的一八七五年起，这一点已经被证实了。——原注

如果我再加上作者的不满情绪，那就不是伏洛霍夫的典型，而是我个人感情的描述，这样可就一切都完了。心平气和^①——这是客观创作的规律。

同样，如果我为了迎合年轻人的口味而把这幅肖像描绘得温柔一些，这样一来，就不会有出现在我们周围和我们眼前的那种现象的主人公了！

他要么是真实的，要么就是没有真实性的。

如果是真实的——那么我是对的，作家的功绩就在于此，至于从这个形象得出自己的结论那就是读者的事了。

现在该谈谈主要的责难^②：高傲、细心、优雅的薇拉怎么会爱上他？她怎么会从上流社会走向悬崖，去和这么一个人接近？

好奇怪的责难！

只要大家看一看周围，回忆一下一八六〇年到一八七〇年这十年间所看到和经历过的一切，就可以确定，我的描写真实与否了。

人们对我的责难正是发生在那个时候，当时这个现象就像霍乱和伤寒一样从我们的亲人中和我们熟悉的家庭中夺走一个个牺牲品，并且几乎在社会上引起恐慌！

人们责备我，因为我把清清楚楚发生过的现象写成似乎是史无前例的事情！

难道妇女们不屑去接近这些冲破现行秩序、社会、家庭，代表“新生力量”、“新事业”、“伟大未来”的理想的粗鲁英雄吗？

难道不是有许多美丽可爱的女子有的抛弃父母，有的抛弃丈夫，还有更糟的，抛弃了孩子，跟着他们一起到阁楼上去，到地窖里去吗？

^{①②} 原文为拉丁语。

关于形形色式的薇拉前去定居的某些法朗吉^①的传闻有多少！

“这是些什么样的女人？”有人会对我说。“什么样的都有！”我会回答。

不仅仅是已经堕落或者准备堕落的人跳进了漩涡，不光这些。

我们中间谁不能举出这些“侨民”的例子？她们有出自名门望族的，有出自有教养的阶层的。她们去寻求新的劳动，新的幸福，不惜牺牲由天性和教养而获得的女性的优良品质，逃避直接而简单的工作，逃避艰巨的家庭责任。

新一代庄重的妇女当然不会到这种地方去。她们确实想工作，但她们是通过严格系统的教育力求掌握某一门知识，从事一种职业，为自己创造独立的活动和生活。但这条道路漫长而艰苦，不是人人都能投入，也并不是人人都能坚持到底的。那些妇女不会偷偷地离家出走，她们公开地走进为她们敞开的学术机关、社会、培训班的大门，受到普遍的同情和尊敬。这些妇女手中掌握着直接解决所谓妇女问题的办法！

大家当然都知道并记得这些侨民的例子，我也认识一些妇女，在这种“堕落”之前，我从未想过要按照她们的样子来写自己的薇拉。

我也同样想问一问，这青年一代男女究竟有什么地方是虚构的？

我挑选了一个优秀的妇女，她独立不羁而傲慢，既不求助于祖母的“古代圣贤”，也不接受这位祖母的调教，由于无知，也由于傲慢，为了亲自去认识真正的“新的真理和新的生活”，她独自闯入社会，险遭不测。

^① 法国傅立叶幻想建立的社会主义社会的基层组织。

“干吗要把这种事写进小说？”有人顺便问道。“如果不反映生活，那干吗要写小说？”我回答。

我写的不是随便哪一个**伏洛霍夫**，也不是一个**薇拉**。

“薇拉堕落了！怎么可能，多么可怕！”有人当面对我说。

大家都为我写的那个薇拉感到可惜，但是难道生活中那些堕落了**的薇拉**不值得惋惜吗？

在**第五部第四章**中（第二卷从四八二页至四八三页到第七章）可以找到理解薇拉的意义和解释她堕落的钥匙。

堕落的不是薇拉，不是一个人，堕落的是俄罗斯姑娘，俄罗斯妇女——新旧生活斗争的牺牲品：她不愿意按照长辈的指示盲目地生活。她自己知道旧事物中哪些已经过时，她早已向往并且寻求着更新鲜的被理解的生活，她想自觉地找到并接受新的**真理**，又保留住旧生活中一切牢靠的根本的优良的东西。她所要的不是破坏，而是革新。但是她“**不知道**”到哪儿去找，如何去找。祖母关心的只是别让她生病，别去接触显而易见的罪恶和灾难，然而对于她一无所知的那些真正的灾难她却毫无准备。

薇拉本想在新的朋友身上找到支持、光明和真理，因为她感觉到他身上有某种力量、胆识和热情，然而她找到的是谎言，由于无知和闭塞，她起初没有认清这种谎言，一旦认识清楚，又傲慢地企图以爱情的力量去改变这一新的谎言，使之成为旧的真理，把这个背叛者引导到她自己的信仰、爱情和希望方面来。

结果，她为擅自去品尝这棵认识罪恶之树付出了惨痛的代价。

她回来了，因痛苦和羞愧而低垂着头，当她走向新的生活时，走的已经是另外一条自觉的道路。

我没有把这一点写完，把这个责任留给其他年轻的新生的力量。

我再说一遍，我没有杜撰任何东西：我写的是生活本身，我

经历过的和见到的生活是怎样，别人经历过的生活是怎样，它便怎样在我的笔端流淌出来。并不是我，而是发生在大家眼前的现象概括了我的形象。

两位祖母——塔吉雅娜·玛尔科夫娜和旧的俄罗斯社会——都在为自己的“旧罪过”痛哭，因为她们破坏了那充满平静、安宁和酣睡的幸福，因为她们缺少远见，没有切实关心新生年轻力量的新的迫切需要，因为她们固执己见，甘心愚昧无知，对别人漠不关心，毫无道理地恐惧！她们终于明白，生活不是静止不动，而是永远在前进的！

玛芬卡和维肯季耶夫这对夫妻既没有给祖母造成痛苦，也没有使她不安。她（祖母）明白，无论他或她都不会不听她的话，他们会遵照她的安排生活下去。祖母把这一点看得高于一切。

当莱斯基想以新的生活理想去搅乱玛芬卡理智和感情的光明世界时，祖母严厉地对他说（第三部第十章，第一一八页）：“**不许碰玛芬卡！**”“**你强加给她的幸福不会使她幸福，因此是你将成为暴君，而不是我。**”

俄罗斯的玛芬卡们和维肯季耶夫们从来不会不听祖母的话！

他们总是精力充沛，活泼可爱，顺从听话，他们在祖母的眼皮底下顺着大道往前进，顺从她赞成的一切变化，不需要对“新的幸福”怀任何理想，不考虑未来，对自己圈子里的生活不会感到痛苦！

世世代代的这一部分人，**这一群人，大多数人**将生活下去，繁衍生息，住满俄罗斯，轮班工作，游戏娱乐，有时也会苦恼一阵子，却从来不为他们不知道的伤脑筋的事情苦恼！

祖母也以慈母般的关怀奖赏听话的孩子，注意让他们吃得饱，睡得好，生活过得愉快，稍微做一些自己日常习惯的劳动，获得一定的地位，官运亨通，不知不觉地消失，代之以新的玛芬卡

们和维肯季耶夫们！

祖母毫不担心地给他们以自由，放他们到伏尔加河彼岸去（或者到国外去），因为她知道，他们会原样回到她的羽翼下，从此不会再离开。

她在给予他们自由的时候，自吹自擂地说，她仿佛是一名**警察局长**，只是注意表面上是否一切井然有序，而不会走进屋里去，除非人家请她进去！（第三章第十节，第一一九页）

甚至连莱斯基都为这种自由而向她鼓掌！

这不对！她夸大了事实，自我吹嘘；不管她怎样抗拒，时代的气息已对她产生影响，她表面上放弃了要求**盲目服从**的权利，给了自由，但同时却加强了无形的监视，注意着每一个眼神，每一句话，每一个脚步，挑选着应付一切问题的**钥匙**。她苦恼不堪，坐立不安，一再向莱斯基打听“新的灾难”，因为她不了解它！假如薇拉身上发生的事仅仅只是祖母那种旧女性“罪恶”的重演，尤其是假如主人公是老祖母认识的某个人，老太太就会猜到了。她信任薇拉，因为她了解她，不为她担心；可是她不了解伏洛霍夫是个什么样的人。她曾训练她防止明的诱惑，却未能保护她不受暗的诱惑，没有教会她严加防范！“我的罪过，我的罪过！”她呻吟着！

两个妇女的错误就在于傲慢和无知！祖母只知道老的真理和旧的谎言，却又害怕新的真理，而且，由于害怕，也不了解新的谎言，也没有教育薇拉去认识这两种东西。她想以不知就里和故作不见来加以回避，希望她周围的人都是玛芬卡和维肯季耶夫；可是世上没有这等好事。与玛芬卡们一起，产生着薇拉们，与莱斯基们和维肯季耶夫们手拉手，出现了伏洛霍夫们。可是她不仅不爱听伏洛霍夫说话，就连爱戴她的孙子莱斯基的话（如果他谈的是新事物）也不想听。

未来的艺术家有朝一日会指出，俄罗斯的薇拉们在经历了

痛苦的磨难后如何站了起来，并且在走向合理、自觉生活的道路上成熟到何种程度。

莱斯基为自己的小说（第二卷末尾，第五部第六五〇页和六五一页）写了一篇论述俄罗斯妇女遥远未来的短评。这就是他的理想妇女。

“我赞美你们的美，你们巨大的力量——**女性的爱**，”他写道，“我用无力的手描述了一个女人；我希望你们从她身上看到的不仅是外在美的反映，而且是你们最优秀力量的全部魅力的反映。

“我们不一样：你们比我们高，你们是力量；我们是你们的工具，我们干所有的粗活；而你们，在生育我们的同时，请像上帝一样爱护我们，培育我们，教会我们劳动、人道、善良以及造物主倾注在你们心中的那种爱，我们要随你们走向一切都完满无缺、充满永恒之美的地方！”

“也就是说：**请你们像在创造我们的肉体时那样，在精神生活上重新创造我们**，这就是你们的任务！”

“我们是粗活——科学、艺术和大自然的表面加工方面的创造者；我们是表面工作的活动家。你们则是人的创造者和培育者，你们是上帝直接的最好的工具。”等等。

莱斯基相信俄罗斯妇女的这个伟大未来，因为他看到，在决定命运的时刻，从这个悲痛欲绝的老太婆的心灵深处产生的是一种怎样的力量。

如果说她是因为具有高傲的权威而显得坚强有力，那么在威胁之下，她找到了“承受打击”和以威武不能屈的态度忍受苦难，“不被粉碎”的更大力量。

在这些篇页里（第二卷，第五〇二、五〇三页），我写了祖母呻吟着走在伏尔加河陡峭的堤岸上，走在悬崖上，走在田野上，她处在某种昏昏沉沉的精神状态下，自以为是自己毁了薇拉，因而为自己的“罪过”痛苦万分。为这几页内容，人们责备我，他们

认为这些特征似乎与俄罗斯妇女格格不入。

心灵伟大这种特征难道与俄罗斯妇女格格不入吗？！

我这里可以举出许许多多类似这个老太婆的“女性形象”，她们是伟大的受难者，曾经生活在和平幸福的环境里，和祖母一样，起初没有任何特别值得注意的地方，可是在生活的关键性的危急关头，却表现出巨大的力量。诺夫哥罗德的玛尔法^①，一些被流放的俄罗斯公主，十二月党人的妻子以及其他一些命运的牺牲者，在俄罗斯生活的新旧编年史上不乏其人。

“不像是个乡下老太婆！”有人对我说，也就是说不真实，不自然，装腔作势！

这有可能，我在写作的时候自己也多少感觉到这一点，因此把这段特写放在莱斯基的五光十色的幻想中。其实，我对现实主义并不是崇拜到丝毫不走样的地步。为了迎合现实主义，必然会过分限制甚至完全排除想象，也就是说，使作品变得枯燥无味，有时甚至平淡无奇，把生动的形象写成朦朦胧胧的轮廓，有时完全放弃了诗意，而这一切都是为了虚伪的真实！可是要知道，想象以及随之而来的诗意是大自然赋予人的，包含在人的天性中，当然，也包含在生活中；回避它们难道是正确的、现实的吗？

看到软弱的薇拉的痛苦，祖母克制自己，主动承担责任承认旧的“罪过”以此来挽救她，但令她痛苦的是，她发现连这样做也不能完全把她从悬崖上拉回来。

她呼唤杜申来帮助她，或者，确切地说，杜申不召自来，要把薇拉彻底拯救出来。

杜申这个人物我在两三个地方描述过（第二卷第五章，第

① 玛尔法，诺夫哥罗德城行政长官И·А·博列茨基的遗孀。曾领导诺夫哥罗德贵族反对莫斯科。一四七八年诺夫哥罗德并入莫斯科大公国后被监禁。

四六六页、四七九页，以及该卷的第十六章和第十八章)。

这是一个不自觉的新人，就像生活本身把他裁剪成的样子。他纯朴，因为天生就是这个样子，他工作，因为他不知道生活还能有别的样子，就像他不明白，在认识薇拉之后怎么可能不爱上她一样。他高明地简单明了地用健全的思想既解决了自己的生活问题，也解决了别人的生活问题，顺便提一句，也解决了祖母和薇拉的问题(当她们向他请教时)，他以坚定自觉的脚步走着自己的路。

他整个儿是由自己天生的健康因素，在自己所处的生活和事业，也就是责任和劳动的环境中成长起来的。他是个纯朴、诚实、正常的人，理解并热爱生活安排给他的事业。大自然给予他做人的才能，他也始终不辜负这一才能，始终坚守着自己的位置。用莱斯基的话说，“他感觉并保持天生纯朴的美”，这就是他的全部功绩。相信这种纯朴，做一个真诚的人，理解真理的魅力并凭此而生活，也就是说具有一颗纯朴的心而且珍惜它，“即使不高于智力，也与之相等”。这就是他整个的轮廓。

杜申早就在自己的田庄上以合理的经营原则和绝对的公道管理着事务，他热爱自己的事业，一切新的思想和改革到了他那里，他都是早有准备的。

祖母要把薇拉从痛苦的深渊中彻底解救出来——伸出手来带她走上今后的路，她把希望寄托在这个坚强、纯朴的人身上。

他“像一堵石墙”站着，把薇拉与形形色色的悬崖分隔开来。

“把薇拉交给我吧，”他含着绝望的泪水说(第二卷，第六二六、六二七页)，“我一定带她越过悬崖。她在我的保护下将躲过一切风暴，把悬崖忘掉。要知道，如果有森林挡住前进之路，勇敢的人会把它砍平，他们会游过海洋，越过高山，勇往直前！”

是的，勇往直前，奔向真正的**新的事业**：这不是奥勃洛摩夫

的酣睡，也不是伏洛霍夫无缘无故的迷误。

在对他仔细观察以后，连莱斯基都断言，**杜申**是我们真正的**行动派**，我们稳固的**未来**；一旦开始真正的**事业**，取代乌托邦主义者们在“俄罗斯社会整个阶梯上”（第二卷第十八章）的是**干活儿的人们——杜申们**。

描写完杜申这个人物，我尽可能多地观察一些新的严肃的人，我承认，作为一个艺术家，我没有把这个形象写完整，有关他的其余的一些内容（也在第二卷第十八章）只作了一些暗示，把他作为当时（一八六七年和一八六八年，我在写最后几章时）已经经过改革的俄罗斯的真正的**新生力量和新事业**的代表。

我前面已经说过，描写是很困难的，我认为，不能直接取材于尚未形成的生活，因为生活的形式尚未形成，人物还未成为典型。谁也不知道，年轻一代的新生力量将以怎样的活动和生活方式体现出来，因为新生活本身尚未最终形成新的稳定的方向和形式。可以在总的特征上暗示新人物的思想，未来的性格，这一点我在杜申身上已经这样做了。但是要写具体的酝酿过程是不可能的；在这过程中，人物几乎天天在变化，笔墨是无法捕捉到的。

有人指摘我，问我干吗要写伏洛霍夫这个反面形象，干吗不在新的一代中树立一个与之相反的典范。对于这一点，要说的话很多。我首先要说的是，在果戈理以后，在艺术上我们没有离开过否定的路，顺便说说，还因为对于艺术家来说，写反面形象要容易些。果戈理自己在《死魂灵》第二部中也曾尝试写一个正面的形象，结果遭到失败。其他人就更不用说了：最近谁也没有写出这类有艺术性的东西。何况这是一种老的指摘，过去也曾这样指摘过果戈理：他为什么在《钦差大臣》或《死魂灵》中写不出一个“好人”？对这样的问题是没有什么可说的！

如果我对莱斯基、祖母、甚至玛芬卡和薇拉都持否定的态

度，那么在对待伏洛霍夫的问题上我为什么就没有权利采用否定的办法呢！不过，我在他身上也发现了正面的特征——真诚，为此我又让老一辈的人感到不满意！

我说，祖母请这个杜申来帮助她，于是他为她效劳，像新一代一切诚实、健康的成员一样，杜申们全都为俄罗斯效劳，他们详细筹划、完成和巩固了俄罗斯的改造和革新。

最后是否还需要解释一下小说中次要人物的意义：柯兹洛夫及其妻子，教会学校出身的一闪而过的官吏奥平根，俄罗斯老侯爵的典型、上世纪的遗老季特·尼可内奇，祖母的朋友，最后还有俄罗斯农奴制奴仆中的各色人等？

在教师柯兹洛夫身上我隐约表现了俄罗斯科学劳动者的形象，暗示俄罗斯科学在奥勃洛摩夫式社会中的命运。他的脚下和周围没有任何基础，身旁没有任何有利于科学发展的环境和团体，他被人遗忘，被赶到穷乡僻壤，没有参考书籍，没有金钱，他在对科学漠不关心的人群中间挣扎着，过着可怜的穷困生活。他身上微微闪耀着热爱知识的火花，但是，就像在草原上一样，没有养料，没有播种，没有浇灌，没有地方可以撒下种子，结果种子在他自己身上也枯死了；而他的爱心选择了一个渺小的人，一个由环境的平凡造成的丑陋的笨蛋作了偶像，这就是他的妻子。他把全部智慧献给了科学事业，把全部的爱心献给了这个可怜的伴侣。无论在哪个方面他都没有得到酬报，他孤独地在自己纯净的爱火中燃尽并熄灭了！

教会学校学生出身的旧官吏奥平根这一角色，是我从无数个醉鬼中信手拈来的，是一个把自己的过去和未来，以及自己的生活都浸在酒杯中的俄罗斯人的典型，这种人多半是家庭的暴君和他生活的整个圈子的负担，可是生活中哪儿没有他！俄罗斯生活的这一特征几乎是一切风俗画都无法避开的！它就像一个淡淡的幽灵在我的小说中掠过。

在仆人中间，女奴密萨林娜·玛林娜和她那郁郁寡欢、神情专注的丈夫特别引起我本人的注意。我自己以及一八四九年在伏尔加河边住过并且与我父母亲家接近过的人都会记得，这两个人就像仆人叶戈尔一样，是当时仆人中两幅生动、真实的肖像。我后来才看到，在祖母本人和她的孙儿们身上，我更是融合了我熟悉的人物和某些光辉的优秀特征，当然不是整个地照搬，而是把它典型化，用在小说里完全不同的事件中，在小说中的用意也是完全不同的。

在观察男性对女性的关系中，我在整部小说中不能不看到，他们个个都有别具一格、各具特色的恋情特征，总而言之，都有各自的恋情特征。例如，莱斯基对他所有偶像的倾心都表现在一种幻想，一种艺术家的神经质的追求。与他相反，杜申对薇拉的关系则带有人的恋情的纯洁、深厚、理性和自觉的性质，既不为肉欲所左右，也不为渺小的自尊心所控制；在他身上，这种恋情是由于他的个性和薇拉的个性中最本质的特征产生出来的，它强烈，坚不可摧：他勇敢地承受薇拉的“错误”和“不幸”（他这样称她的堕落），面对这种堕落，假如换了另一种不那么深厚、不那么自觉的爱情，就未必能够维持。

其次是严肃而愚钝的萨威里那粗鲁不开化的天性中对他那黄眼睛的不忠诚的妻子的同样深厚、专一，但纯粹是极端动物性的，同样坚不可摧的热情。

接着是维肯季耶夫和玛芬卡相互之间像春天一样快乐、明朗的爱情，它像鸟儿的爱情一样，是大自然本身所赋予和抚爱的，是他俩对生活、对彼此关系的豁达自然的看法所理解的。

最后是病态、脆弱的娜塔莎的温顺的无条件的柔情，使她消沉并把她送进坟墓的不单是受了骗的爱情，而且还有本来就严酷的生活气息。这是一只天堂里的小鸟，只能生活在自己的天堂里，生活在热带的天空中，生活在阳光下，既无冬天，也无寒

风，更无凶恶的魔爪。

我再说一遍，我现在所写的一切，起初并不像后来我在写完最后一部小说时所看到的那样清楚明白。别林斯基曾公正地认为艺术本能具有巨大的意义。形象，以及对这些形象意义的萌芽状态的暗示早已在我的脑子里存在，并且本能地引导着我的笔杆。

因此，不管我的才能的艺术水平如何低下，但我身上仍然出现了无法解释的创作过程，即艺术家本人看不见的，用笔墨对某些时代的生活作出的本能的表现（命运使他成为这些时代的参加者或见证人）。在这个过程中，最令人奇怪和不可解释的是，有时，一些微小的附属现象和细节是断断续续地、孤立地出现在整个大纲的遥远的前景中，出现在彼此显然毫无关系的人物身上和场面里的，后来竟然自动聚集在主要事件周围，并且汇合到生活的总的体系之中！真好比有一些尚未被观察力捕捉到的极细的看不见的线在这儿起着作用，或者干脆说，是一些组成非物质力量的精神化合的磁流在起着作用（就像物质力量发生的化合那样）！

精神上继承的相似性也可以列入创作范围中这谜一般的暂时还无法解释却又饶有兴味的现象，这一现象常出现在艺术家们创造的典型中，从荷马、伊索的主人公开始，然后是塞万提斯的主人公，莎士比亚、莫里哀、歌德等等的主人公，直到我国的普希金、格里鲍耶陀夫，包括果戈理在内创造的典型。

这个创作典型的世界似乎有其自己特殊的生活，自己的历史，自己的地理和民族志，也许有朝一日会成为有趣的历史-哲学批判性研究的对象。堂吉珂德、李尔王、哈姆雷特、麦克白夫人、福尔斯塔夫、唐璜、达尔杜弗等在后来一些天才作家的作品中已经生下了整整几代类似的同族子孙，就像四处飞溅的无数水珠一样。在新的时代将会发现，诸如乞乞科夫、赫列斯塔科

夫、梭巴凯维奇、诺士特列夫等许多现代典型原来竟是米特罗方、斯科蒂宁们枝叶繁茂的家谱树上的一批异种，并且他们又照样繁殖出许许多多别的异种。在这些丰富的尚未开采的矿场中能发掘出的东西是不会少的！

但是，我们且不谈典型的这种精神类似性：我和我的主人公们并不要求住到奥林匹斯山^①上去。我只是想说明我对自己作品的看法，如果我不能向别人说清楚我自己在这些作品中所看到的东西，我会感到很遗憾。

顺便说一下，也许，别人会认为我的人物并不像我所理解的那样，因为这些肖像、典型的地方色彩太浓厚，他们都来自伏尔加河沿岸的小角落，因此不为所有散居在俄罗斯广袤土地上的人们所熟悉，最后，也许还因为他们身上透露出作者感到亲近的许多东西，并且明显地流露出作者对他们的深切热爱。

是的，也许是这样：确实有许多个人的、隐秘的东西，也就是作者自己的东西，甚至作者本人都参加进去了！

难怪一本国外出版的用法文写的新俄罗斯文学史，顺便说说，曾提到我（仅凭记忆，我手头没有这本书），说我是凭热情在写作，该作者认为，别的作家凭的是自觉的智慧和思想，并且认为这在艺术上要比形象、色彩描绘等等更高一筹，总之，作者的批评倾向于现实主义。

当然，现实主义是艺术的基本原则之一，但这不是国外，某种程度上也包括我们在内的最新学派所鼓吹的那种现实主义。

谁能批驳这个学派所介绍的对真实（无论在艺术上还是生活中）的追求。这些现实主义者自己也认识到，荷马、塞万提斯、莎士比亚、歌德等人，而在我国，我还要加上冯维辛、普希金、莱蒙托夫、果戈理，他们都追求真实，在自然界，在生活中发现真

^① 希腊神话中诸神居住的地方。

实，并且把它写到自己的作品中。可见这远不是什么新鲜的东西。

新现实主义者们宣称，应当仅仅模仿自然界，不需要实际上并不存在的虚构，不需要夸张、矫揉造作、牵强附会，总之，不需要任何虚假的东西！当然，如果他们把虚构理解成臆造在自然界和生活中并不存在或者不可能存在的东西，那么他们是对的。但是，在他们之前就有人说过同样的话，做过同样的事，即使比法国自然主义派出现得更早的俄罗斯自然主义派也是如此。

新现实主义者们在艺术界已经确立了统治地位，并且几乎会在今后的所有世纪里保持下去，那么他们还想要什么呢？

根据我们的理解，他们似乎很想找到科学借以研究自然界和借以接近真理的那些方法和途径，他们否定在对真理的艺术探索中借助典型性、幽默等手段，他们否认一切理想，不承认必要的想象等等。

他们竟然走到了这一步！

他们说：“请仅仅按照自然界和生活本来的面貌去写它们！”可是要知道，追求理想、想象也是人类天性中的本能属性。要知道，艺术家只有通过想象才能捕捉到自然界的真实！

科学家不创造任何东西，而是揭示自然界存在的和隐藏着的真实，艺术家则创造类似真实的东西，也就是说把他所观察到的真实反映在他的想象之中，又把这些反映写进自己的作品中。这就是艺术的真实。

可见，艺术的真实和现实的真实不是一回事。从生活中原封不动地搬到艺术作品中的现象将失去现实真实性，不可能成为艺术的真实。若把生活中的两三件事照原样并列放在一起，结果就会不真实，甚至不可信。

这是为什么呢？这是因为艺术家并不是直接按照自然界和生活的面貌写作的，而是在创造酷似它们的東西。这就是创作过

程。

这不过是美学的起码常识，要改变这个起码常识，就像改变艺术本身一样，是不可能的。

想象永远是艺术家的手段，而艺术家的目的，不管是无意识的，消极的，还是隐蔽的，就是追求某些理想，比如说，力求完善他所观察到的现象，力求以最好的东西去取代坏的东西。

而这个最好的东西便是理想，艺术家离开不了它，尤其是当他除了智力，还有热情的时候。

新现实主义者试图把自己的理论应用到艺术上，有时候在绘画和语言艺术方面还给我们提供了一些用“智力”制造出来的取自自然界和生活的照片；但是这些尝试暂时还只限于一些枯燥、苍白……毫无趣味的就算是智力的作品吧，但无论如何不是艺术作品，如果不把艺术仅仅看作一门技术的话。

这些照片永远取代不了被想象的光芒照耀着的，充满热情、颤栗和火热的生活气息的图画。只凭智力去创作艺术作品，这无异于要求太阳只发光，而不是在空气中、树木上和水域里放射光芒，不散发出能使自然界变得光彩夺目的色彩、色调和变幻无穷的闪光！这难道是现实的吗？

什么是创造艺术的智力？这便是创造形象的本领。在艺术作品中只有形象才是有智力的，形象越严谨，就越富有智力。即使十本书的智力也无法表达出任何一部《钦差大臣》中十个人物所表达的东西！

是的，小说是无所不包的：其中有抨击性的文字，有时有整篇的道德或学术论文，有对生活的朴素的观察或哲学观点，但是这些小说（或者干脆说这些书）与艺术没有丝毫共同之处，小说作为生活的图画，只有在前面所说的条件下才可能成为小说，请新现实主义者恕我直言了！

果戈理无疑是一位现实主义者：你能在谁创作的形象中找

到更多的真实？可是他却在逗人发笑的同时“脸上在笑，暗地里却在哭”。因此在他的讽刺作品中能展现出整个无边无际的俄罗斯，包括它否定的一面，也包括它的血肉和呼吸。

由于这种幽默，他的作品洋溢着多么令人愉快的温馨，而在幽默的背后却隐藏着他那“不易觉察的泪水”。假如现实主义者没有这种幽默，有的只是冷酷的讽刺，算是智力的产品吧：在艺术中他们似乎只允许有讽刺！但是讽刺是永远替代不了幽默的。

自然界太强大，太独特了，这样说吧，你不可能完整地取得它，和它一试力量的高低，和它平起平坐；它决不允许。它有自己极其强大的手段。对它直接摄影只能得到可怜而无力的复制品。它只允许通过富有创造性的想象力去接近它。

要不然，当一名艺术家未免太容易了。按照果戈理《散场》中一个人物的建议，只要坐到窗前，把大街上发生的事情一一记录下来，就能写出一部喜剧或一部中篇小说了。

奇怪的是，作为艺术中最新现实主义首领的某些当代英雄们却正是由于运用想象、幽默、典型性等强大的艺术手段，总而言之，运用了诗的手段才写出了一些优秀的作品，他们现在却正在摒弃这一切。

顺便谈一谈典型性。可以这样理解，新现实主义流派也否定典型性。这就意味着，他们抡起大棒打的不仅仅是一个所谓的“浪漫主义派”，而且还有莎士比亚、塞万提斯、莫里哀！就以疯疯癫癫的李尔王和堂吉珂德为例，如果这是两个怪人的肖像，而不是典型，也就是说，不是反映旧的新的和未来人类社会中无数类似人物的镜子，那他们同别人又有什么相干呢？

不，现实主义的这种新派别如果拒绝想象、幽默、典型性、描绘等手段，总而言之，如果拒绝诗，仅仅以智力勉强过日子，而不要激情，它想预言自己的长寿那是枉费心机的。

没有这一切，顺便说说，没有激情，格里鲍耶陀夫能在《智慧

生痛苦》中写出自己热爱的莫斯科吗？普希金能写出《奥涅金》吗？果戈理，且不说他的小俄罗斯大自然和生活的图画，即使在他那现实主义的《死魂灵》中能写出富有生活气息的科罗博契加们、马尼洛夫们、梭巴凯维奇们吗？一个淡漠无情的人不可能用如此生动的色彩写作，不可能用这些与我们如此接近、仿佛我们就生活在他们中间的形象来说话！

另一位伟大的天才奥斯特洛夫斯基，如果没有对莫斯科的每一块石头、每一条弯曲的小巷、每一个活动在灰尘和垃圾堆中的莫斯科人的爱，如果在他描写沙皇、米宁、布鲁斯科夫及其妻子、孩子、亲家以及其他入时不充满这种爱，他能创造出这样一个有着它的气息、风俗习惯、事务以及喜怒哀乐之情的完整奇妙的世界吗？因此在他那没有尽头的画廊里整个伟大的俄罗斯也“栩栩如生”地呈现出来，因为它用想象、幽默和爱写成的，它可以分解成无数的各类典型、富有特征并为大家熟悉的场景，一切之所以为大家所熟悉，是因为他们是用艺术的诗的画笔再现出来，而不是简单地从生活中复制下来的。

屠格涅夫在《猎人笔记》里创造了一系列表现农奴生活的生动的小型精细画，如果他不是从童年时代起就满怀对故乡的田野和森林的热爱，在心灵深处理藏着居住在这些土地上的人们的苦难形象，当然就不可能为文学创作出这么多描写小贵族、农民和俄罗斯大自然无与伦比的风景的细腻、淡雅、充满古典质朴和属于现实主义的真实的随笔。

列夫·托尔斯泰伯爵无疑是一位最杰出的伟大的现实主义者，他当然是依据自然写作的，他最近的一部作品尤其如此。他按自己的理解，明白那些新现实主义者在忙活些什么，他拥有他们不具备的东西，他教授一种方法，如何才能和应该怎样创造性地凭借想象力去接近自然，接近真实。他以多么温柔的热情对待自己的人物，例如自己的主人公列文夫妇，或者这位因操劳家务

而累垮的温柔而善良的奥勃朗斯卡娅，可怜的罪人卡列尼娜，孩子们，以及乡村、田野、狩猎和他所喜爱、熟悉和眷恋的一切！所有这一切并不妨碍他心中的严格客观性，正如温暖的空气和阳光的闪耀并不妨碍风景画的真实一样。

甚至那些特别的，不属于这个圈子，具有独特才能的人物，如陀思妥耶夫斯基和谢德林，也不可能仅仅依靠冷静分析发现生活的真实——一个处在除他以外没有任何人到达的人类罪恶的深渊中，另一个处在从他面前流过的丑恶的浊流中。一个是自己战栗着，呻吟着，他的读者也因恐惧和痛苦而战栗着，呻吟着，就如同这个读者和作者一起对《现代牧歌》^① 恶意放声大笑，或者在“小犹太”^② 这个形象面前突然大惊失色一样。

在这一位的阴沉的悲痛和另一位的热烈的愤恨后面却涌流着自己“不易觉察的泪水”，隐藏着自己的爱，这种爱和其他的创造力一起构成了这些最伟大的天才人物的基础。

如果他们只是冷静而客观地观察真实，他们便会一事无成！只有所有这些力量合在一起才能得到艺术上真正的“真实”！

是的，最新的现实主义野心勃勃，而且已经走得很远！他瞄准的目标光凭智力是达不到的：在艺术上智力应该与想像结合起来。

没有这一点，即使大家疾恶如仇，即使大家竭力想为“目前大众所关心的问题”服务，可是除了奢望，也就是说除了倾向以外将会一事无成。

因此该是对不表示任何内容的“为艺术而艺术”那句话置之不理的时候了。顺便提一句，就在不久以前几乎我们所有的作家，甚至好像也包括普希金在内都因这个过错而受到过指责！

① 谢德林的一部作品。

② 谢德林的长篇小说《戈罗夫廖夫一家》中的主人公犹太戈罗夫廖夫。

二者必居其一：要么是作家没有才华，他仅仅为艺术而写作，于是就不可能有任何描绘，不可能有任何生动的人物，也就不会有什么结果。

如果承认他有才华，同时也承认他的描绘，那么这种描绘就会表达出一定的内容。生动的，也就是真实的形象永远能表述生活，不管他表述的是什么样的生活。

极端现实主义者宣称：“这生活也好，那生活也好，都与我們毫不相干：艺术中的一切都应为事业、为时机、为目前大众所关心的问题服务。”

但是要知道，这样一来，就不得不把生活局限在为日常事务奔波之中。生活中所有其他无数的阴暗面或光明面，不仅是政治的、社会的，还有全人类的各民族的热情、利益、忙碌、激动、焦躁、哀愁和欢乐的图画将摆到哪儿去？要知道生活是无边无际、深不可测的海洋，它取之不尽，也不可能把它引到某条狭小的河道里去，而艺术也总是伴随着它，它是生活的真实的反映！

有一次，《欧罗巴导报》在谈到有倾向性的作品时，曾经俏皮地、完全有根据地说，倒不如称它为“没有艺术的艺术”。

在极端现实主义不牢靠的基础上有些有真才实学的人士也曾一试自己的力量，但是这些尝试都毫无结果，未曾为他们的桂冠增添一片叶子（如果没有减少的话）。

不，我们将坚持老的导师的学派，沿着他们开辟的道路走下去，当然也不会拒绝艺术中真正的正当的发展，新的步伐，即使对现实主义本身我们也不拒绝，只要这些步伐不是大踏步^①前进，只要他们放弃动摇艺术基本规律的主张！

在我们这个时代，小说家们的一位共同导师为我们树立了文艺小说的典范，他就是狄更斯。不光是他那具有敏锐观察力

① 原文为法语。

的智力，还有想象、幽默、诗情、爱心（照他的话说，他拥有爱心的“整个海洋”）帮助他在生动的不朽的典型和场景中描绘整个英格兰。

我要放下所有这些赫赫有名的名字，再来谈谈我自己，就我自己的作品最后再说几句话。

不少人在报刊上，甚至当着我的面竭力想证明，小说《悬崖》从总体上看似乎不如我其他的作品，而其中最后部分，即第四部和第五部又比前面三部差。

人们如果直截了当地对我说，“小说写得不好”，我会立即表示同意：我比任何人都都不相信自己的力量。同时我也不能自己证明自己这里或那里写得好。但是，在不损害谦虚礼貌的前提下，任何一个作者都可以说出自己的看法，什么地方写得**好些**，什么地方写得**差些**。基于这个权利，我以为，最后两部无疑要比前面三部写得好。这两部在写作中是由更成熟更有经验的手写出来的，他们比前几部更简练、更明确、更清楚。

何况这两部与整部小说联系得如此紧密，少了它们，前三部也就没有任何意义了。我因文学以外的各种事务的干扰无法把《悬崖》写完，曾经想把小说的整个前半部扔掉。小说的全部意义、它的“原因”和“本质”只有最后两部才能解释和证明。顺便说一句，薇拉的悲剧也在这最后两部中才彻底激化起来。她的塑像，祖母、莱斯基、柯兹洛夫夫妇、玛芬卡和其他所有人的肖像都是在这里才最后完成的。

没有这两部，只剩下三分之一的小说，便成了被肢解了的躯体，没有内涵，没有意义，总之，是个丑八怪。

也许，这个巨大的画面，我再说一遍，完成得不好，不令人满意（这不该由我来判断），但绝对不会比我原先写的一切更差、更坏，恰恰相反，肯定是更好些。

我完全有权利维护这个“更好些”，并坚持自己的观点。

在将要结束本文的时候，我还得回答迄今为止各个方面向我提出的最后几个问题。这些问题是：为什么我写这部小说花了这么长时间（将近十年）？再说，为什么我不写别的什么题材？

对于第一个问题或者说第一个责难，有一部分我已经在前面说过了。

我只补充一点，如果花点力气细细思考一下我的小说的意义，人们就会发现我自己从中看到的意义中的哪怕一小部分，那么我觉得，那就不必由作者亲自来判断和确定建造整座小说大厦所要付出虽然看不见却十分巨大的劳动！光是一个结构，一座大厦的构造，就足以耗尽作者全部的智力活动：设想、详细考虑参与主要任务的人物，他们之间的关系，事件的安排和进程，人物的角色，还得以细心检查和批评的态度对待有关真实不真实、不足、言过其实等问题，总之，就像喝干海水一样困难^①！

我不想谈人物和典型本身，他们对艺术家来说，得来不费什么力气，几乎不取决于他自己，他们是在他想象的基础上成长起来的。他的劳动只是对他们进行加工、进行修饰，把他们汇集在一起，让他们加入到情节中去。这一切仅仅依靠智力是无法完成的：不依赖作者的力量——艺术本能会来帮忙。智力像布置公园或花园一样安排主要的路径、景点，构思必不可少的一切，而上面所说的本能则把这一切付诸实施，进行帮助。

当然，艺术本能出现在作者对自己的工作满怀热爱和渴望的时候，也就是说，出现在神经非常激动的时候，用唯心主义者的话说，出现“灵感”的时候。

到这个时候，在由智力拟就的主要进程或情节中，在想像所创作出来的人物面前，场面和细节便像自己冒出来似的出现在你手边，笔墨都几乎来不及把它们写下来。

^① 原文为法语。

读者看不到的所有这些工作要耗费多少时间!

可是时间是否总是由作者支配的呢?他能始终集中精力吗?尤其是在这里,在彼得堡,作者由于环境的关系,在这里住了整整一辈子,在这里效力,不管愿意与否,参加了上流社会生活,并且对生活的要求作出了贡献。

谁都不会想到这一点,当他读着小说的轻松的篇章时,并不了解作者做到这一点是多么不容易!

我在上面已经提到,别林斯基有一次对我说,“别人可以写成十个中篇小说的素材,他却把它装进了一部长篇小说里!”

他是针对我的一部最短的作品——《平凡的故事》说这番话的!

对于装进了我自己的一生和许多别人的生活的《奥勃洛摩夫》和《悬崖》,他又会说些什么呢?

好也吧,不好也吧,这是另一个问题(这不由我来决定):但是,如果在我这两部小说的框子里装入从四十年代到七十年代这样长时期的生活,那么请问,即使在一两年时间内能够把与生活潮流同时发展,同时被描写的这些画面写出来吗?当然不能!

最后一个问题:我为什么过去不写现在也不写别的题材?

我不能,我不会!就是说,除了通过形象、画面,而且是大的画面进行写作,因而要花很长的时间,写得很慢,很难,此外我不能也不会以别的方式进行写作。

描写形象和画面需要相当充沛的精力和兴趣:一切都有自己的时机。一个人在接近某种生涯的终点时,对妨碍他、不理解他、敌视他的一切人和事已经感到厌倦,不愿再与之作斗争了。

我不是政论家,不是专业评论家,我主要是在想象的影响下生活和写作,离开想象我的笔很少有力量,就发挥不了作用!

有人请我作为评论家或政论家为杂志社撰稿,这是白费力气;我曾尝试过,可是毫无结果,我只写了几篇苍白无力的文章,

比不上任何一个常给杂志写稿的人的生动文笔。

也有人建议我写写长篇小说，也是白费力气。“写写某个事件，某种生活，抓住这个或那问题，某个男主人公或女主人公吧！”

我不能，我不会！**凡不是在我本人脑子里产生和成熟的东西**，我没有看见过、观察到、亲身体验过的东西，我的笔就写不出来！我有（或曾经有过）自己的田地，自己的土壤，就像有自己的故乡，有故乡的空气，有朋友和仇人，有自己观察、感受和回忆的世界，我只会写**我经历过、思考过、感受过、眷恋过、贴近地看见过和了解过的东西**，总之，我只能写我自己的**生活以及我与之密不可分的事物**。

张 蕙 冯 春译

屠 格 涅 夫

(1818—1883)

《威廉·退尔》，五幕剧。
席勒作。Φ·米勒译。
莫斯科。大学印刷厂。1843。

(摘 录)

《威廉·退尔》是席勒最后的，也是构思最为周密的一部作品。在写这部戏剧作品时，他已经研究了康德，注意到费希特^①——并处在歌德的影响之下……当《强盗》中那位鼓吹让人类摆脱古老偏见桎梏的热情青年出现在《退尔》中时，已经是个有着正确、高尚、和平的信念的自觉从事创造的人物了。顺便说说，只有在极少数天才人物的身上，这种具有高度哲理性的创造意识才不会伴随着某种行为的冷漠性；席勒本人在他的一封（似乎是给博德海尔的）信中抱怨，他所创造的那些人物在奋起反抗和发展成长的过程中总是显得过于镇定自若，目标明确。《退尔》中的每一个人物都代表着人类生活的某一成分，人类精神的某一方面；一切都经过构思，构思得不仅巧妙和富有艺术性，而且还充溢着发自内心的热忱、真诚崇高的精神和宁静雅致的趣味——体现出席勒那美好心灵的所有品质。然而，只有在读者感到诗人塑造的人物是如此生动和独特，以至原作者在他的眼前业已消失时，只有在读者把诗人的作品作为整个生活来思考，从而认定它（当然，在人类活动的范围内）是不朽艺术家的够格的模拟者时，艺术才会取得最大的成功。否则，用歌德的话来说：“你觉察了意图，便大失所望”（Man fühlt die Absicht und

man ist verstimmt)。另一方面，不能不承认，艺术家们向这一伟大目标前进的步伐却是极为缓慢的。所以，尽管席勒的作品远远不如莎士比亚甚至歌德的作品那样完美和凝练，它们依然深受大家的喜爱和珍视。况且，一个真正伟大人物的缺点，正如他的优点及他的整个个性一样，同他的人民的缺点、优点和个性有着千丝万缕的联系。作为德国人心爱的作品，《退尔》在所有方面都表现出一种日耳曼精神；《退尔》不是一出戏剧，而是一种戏剧性的观念；德国人身上缺少的正是这种戏剧性的成分，这从他们戏剧界可怜的境况中可以得到证明。尽管《退尔》的内容惊心动魄，但整部作品却充满着一一种庄严的、保持古风的肃穆气氛；瑞士人反抗压迫者的起义进行得从容不迫，无往而不胜；而在德国以往和现在的那些最伟大的变革也是在表面上不触动风俗、社会安定和秩序的条件下进行的。席勒在写到退尔与其同道者之间的关系时十分正确地描绘了那种进行思考的理智与从事行动的意志之间的分离，那种为日耳曼精神所特有的分离。退尔没有出席他们的会议，没有宣誓拯救瑞士——可是他杀死了盖思勒，也就是在实际上解放了瑞士。他是一个非凡的人物，但同时又是一个庸夫俗子；他是一个地地道道的德国人……就如黑格尔的脸，在同一时候可以既像一个古希腊人，又像一个沾沾自喜的鞋匠。退尔是个笃信上帝的人，他尊重一切权力，乐意交纳规定的贡赋，与此同时他自己又说，只有天天都有所收获，这种生活才合心意。我们可以发现，席勒对他的作品是经过深思熟虑的：在《退尔》中，从由渔夫、牧人和猎人上台展示瑞士生活的主要特点的第一场起，直到让约翰·巴里奇达出场的第五幕为止，一切都周密得出奇，这种周密的构思使德国人欣喜若狂。对他们来说，阅读《退尔》简直是一种享受。他们也没有觉察，在这

① 费希特(1762—1814)，德国哲学家，德国古典唯心主义代表人物。

种享受的事实中包含的正是他们对自己巨大的长处和短处的认识……

一部能够如此正确地表现整个民族的性格的作品不可能不是伟大的作品。席勒要比歌德更有资格获得这一对艺术家来说是莫大的幸福：把自己的民族最为隐秘的本质揭示出来。作为一个人和一个公民，他要胜过歌德，尽管作为一个艺术家和一般来说作为一种个性，他比后者稍逊一筹……

冯玉律译

《浮士德》，悲剧。《歌德文集》。
第一部的译文和第二部的转述。
M·弗龙琴科。1844。圣彼得堡。

《浮士德》新译本的问世在我们中间引起了种种想法，有关我们自身，也有关我们的文学。虽说几乎找不到一个真正的天才，虽说充斥我们书铺的是大量差劲、空洞的作品——社会意识，对真和美的感觉却依然在迅速地增强和发展。我们不打算——指的是现在——探究此种现象的成因……一般来说，俄罗斯人成长的途径总是那么特殊，以至用三言两语不可能向读者说清其内心变化的涵义和规律；不过，可以举一个例子：几年前，当弗龙琴科先生的《浮士德》译本出版时，我们本可以讲几句夸奖话敷衍了事，把翻译家的作品称为“一大盛事”云云；然而，光是《浮士德》的名字就给我们留下了一种相当模糊和奇特的印象；我们觉得，在这部作品中反映出了一个善于思考的，已经不年轻的，志趣跟我们不那么相同的民族的全部生活——于是，我们或者怀着单纯的崇敬心情，向歌德的大作顶礼膜拜，从中看到了全人类智慧的真谛，或者便草草浏览一遍，抛下几句遁词：“费解的作品！……”话还得说回来，我们这儿至今还把“费解”一词作为当然的修饰语，来形容一切德国的东西。可是，现在……我们不打算在我们的读者头上滥用溢美之词，况且他们也根本不需要这个；我们不想对他们说，他们在最近终于理解和领会了歌德的作品，比如说弄清楚作为一部德国作品的《浮士德》究竟

是怎么回事，这部作品将在什么程度上使我们俄罗斯人感兴趣……不，我们不想说这个；但是，我们那些读者的思考能力在近年来确实有了**增强和提高**；对他们来说，那种不由自主的冲动和狂喜的时代已经一去不复返了；他们在整体上都变得比较冷静和超脱，就像一个对开玩笑厌倦的人，只喜欢干正经事。现在，伟人名字的光辉未必会使他们眼花缭乱；他们健全的理智需要的是有力的证据——不是用来证明歌德是伟大的诗人（对这一点他们比我们更了解），而是证明：《浮士德》真是一部如此辉煌的巨著吗？所以，在着手分析这部伟大的悲剧时，我们不禁感到有点胆怯……我们自己也明白，要做的是一项多么艰巨的工作。

分析像《浮士德》那样的不朽之作或是很容易，或是很困难。在第一种情况下，只要“唱唱颂歌”，用上一些表示狂喜的感叹句等等：既然作品是伟大的，那么也用不着对它说三道四啦！我们大部分评论家先生便是这样做的。但是，这些先生们忘了，任何一部伟大的作品都不是像一块石头那样从天上掉下来的；每一部这样的作品都出自艺术家个人内心的深处，正因为如此他才有幸将当代生活的全部涵义不是仅仅通过响彻一时的回声，而是通过自己个性和才华发展的全过程，有时是相当痛苦的过程反映出来的；一部作品越是高尚、纯朴和严整，它产生的条件和过程便越是复杂和多样……另一方面，为了充分欣赏一部伟大的作品，却并不需要认识这一过程，就像为了观赏一朵美丽的鲜花，并不需要知道它的化学成分那样；直接的、无疑的、人人都能理解的美，是任何一件艺术作品必不可少的特性。然而，如果一个人在精神上已经决定弄懂那件使他不由自主地感到心醉神迷的事物，对它作出评价，并探究使他获得快感的原因，那么他再半途而废就不可原谅了；认真探讨，无所畏惧，目标明确，始终不渝——这是从广义上来说的文学批评的主要优点。这种批评尽管引起论敌的种种抱怨，却对谁都没有造成危害。我们不谈有

些人所作的死要面子、胆小怕事或者眼光狭小的文学批评，他们不想简简单单地坦率直言，而且很怕或者很难弄出个结果来——那些人老是重复“二乘二”，可是从来没说出“等于四”，要不便是到最后才说“等于五”，而且还要故弄玄虚，长篇大论地求证；舍此别无其他答案……我们谈的是言之有理的文学批评。考虑到前面所述的我们读者的精神状态，我们希望能满足他们的需求，首先给他们简要地介绍一下史学探索的状况：《浮士德》的构思是在何时，以何种方式，为何产生，并在诗人的心中成熟起来的，然后再谈谈我们自己对《浮士德》的看法。史学探索有时可以成功地取代那些纯逻辑性的论断，因为介绍得明白而又中肯的历史发展过程要比任何东西都合乎逻辑。无疑，我们可能会在下结论时有差错，但是拉封丹早就说过：

J'aurais du moins l'honneur de l'avoir entrepris.^①

歌德在他的札记中(遗憾的是他开始写札记晚了一点)为上世纪七十年代之前的德意志文学描绘了一幅相当准确和详尽的图画(他本人生于一七四九年)。这一时代的伟人是克洛卜施托克、维兰德和莱辛，特别是克洛卜施托克。法国古典主义派(戈特舍德)、瑞士派(博德默)都是昙花一现，一去不复返了。克洛卜施托克第一个谈到了文学的民族性，谈到行吟诗人，谈到阿米尼乌斯^②，谈到北方的神话，并抛弃了韵脚。维兰德，这位多才多艺，好嘲笑人而又文笔优美的天才，用大量的作品，以及译自希腊语、英语、意大利语和法语的著作鼓舞和吸引了自己的同胞；莱辛则更具有德国的特色，具有健全和敏锐的头脑，他为文学批评和戏剧开了先河——也许，他比克洛卜施托克更有资格称

① 法语：至少，我有幸作了一番尝试。

② 阿米尼乌斯(前18?—公元19)，日耳曼部族切鲁西人的首领。公元9年在托伊托堡森林击溃瓦鲁斯统帅的罗马军队。十九世纪晚期，阿米尼乌斯被推崇为日耳曼民族的英雄。

得上德国文学的创始人；他具有极为出色的雄辩之才和健全的思维（其实，这两种长处几乎不可分离），他对像克劳茨之类的人的胜利拯救了刚刚兴起的德国文学，使它避免走上错误和灭亡的道路。这三位作家的贡献是极大的；但是，他们之中没有一个人能够明确地表现出他们的民族和时代的本质。每一个民族都会有一个纯是文学的时代，它逐步地为人的精神在其他比较广阔的领域的发展作好准备；对德国来说，这一时代大约是在七十年代到来的。而与此同时，法国的社会却已经陈腐，已经经历了内外的种种斗争，那里所有的问题都已解决，而对所有的解决办法都感到不满意——然而，这个社会又在快速地走向自身的毁灭，或者正确地说，走向自身的复兴——德国则还刚刚意识到自己的民族性，意识到自身——不是作为一个社会，而是作为一个民族的存在，这个民族说着同一种语言，却又没有一部用这种语言写成的文献。在十七世纪之前，所有德国学者都是用拉丁语或法语写作的。莱布尼茨便是一个例子；诗人则像侍从丑角一般依附宫廷，在逢到各种喜庆活动时写写颂歌；只有少数人是例外，如汉斯·萨克斯流派的幽默作家——菲舍尔特、格吕菲乌斯，他们尽管证明德国人头脑中有着善意讽刺的倾向，但在实际上并没有什么特殊意义；德国的君主，即使是他们之中的优秀人物（请回忆一下腓特烈二世），也是鄙视本国语言的；只有那些神学家才从路德时代起开始用德语谈话和写作。不过，终于到了上世纪的前半叶：哲学家沃尔夫拒绝使用拉丁语。当时还是年轻而又没有特色的德国文学界正在亦步亦趋地追随法国的同行。一个个作家迅速脱颖而出，他们已经不能算作如戈特舍德之类的平庸的模仿者了；拉姆列尔和格莱姆在柏林初露头角；开始了对语言本身的批评性的研究，虽然相当肤浅，但就当时而言却非常重要。最后，出现了我们前面所提到的那些卓越的人物。但是，真正的转折，即歌德称之为德国文学的革命（26卷，68页，

1829年版)却是在上世纪七十和八十年代之间,在被德国评论家们(正确地说是:Litterarhistoriker^①)称之为“狂飙突进运动时期”(Sturm-und Drang-Periode)完成的。

每一个民族的生命可以同单个人的生命相比拟,其区别仅在于:民族就像大自然一样,总是能够复生。每个人在青春年代都会经历一个“独创性”的,在兴奋中过于自信的,热中于友好交往与聚会的时期。他在摆脱传说、书本和一切权威,以及所有来自外界的束缚之后只企求自我的解放;他相信的是自己天性所有的纯真的力量,并且崇拜大自然,将它视作纯真的美的典范。他成了周围世界的中心;他不会忘情于任何东西(虽说并没有意识到自己那种温厚的利己主义);他要迫使一切依从于自己;他把全部精力都放在内心生活上,但这是孤独的、自己的内心生活,而不是他人的内心生活,即使是在他朝思暮想的爱情中也是如此;他是个浪漫主义者——浪漫主义不是别的,而是对个性的颂扬。他可以谈论社会、社会问题、科学,但是社会也罢,科学也罢,都是为他而存在的,而不是他为它们而存在。在这样的时代里,理论不是由现实所决定的,因而也不准备付诸实践,热情充满着幻想,却又捉摸不定,精力绰绰有余,简直有排山倒海之势,但目前却不想或者不能够移动一根稻草——这样的时代必然会在每个人成长的过程中重现;但是,只有能够走出这个怪圈,继续前进,奔向自己的目标的人才真正配得上“人”的称号。在歌德的青年时期,德国正逢这样一个浪漫主义的时代。出现了许多所谓“有独创性的”年轻人;青春、纯真、自然、独特——这些词成了每个人的口头禅;可是,谁都没有想到要写一部《强盗》——因为各人关心的只是自己的欢乐和苦恼,——但是,许多人倒希望一下子成为莎士比亚;当时,维兰德和艾辛堡将他介

① 德语:文学史家们。

绍到德国，他们的译本在如饥似渴的读者中大受欢迎。对莎士比亚的喜爱又激发起对中世纪的喜爱，只有当人民在实际上完全脱离了中世纪的时候，才能对它产生向往；而这种脱离过程在德国却完成得相当晚。法国的思想家——伏尔泰、卢梭、百科全书派的活动在后来曾经如此深刻有力地震动了全世界，但在当时的德国却很少有人赞同。于是，诸侯们尽可以放心地把他们的臣民出卖给正在同不安分的美国人打仗的英国人。歌德本人在他的自传的第三部中便是这样写的：“当我们打开百科全书的某一卷时（狄德罗和达朗伯的著名版本），我们仿佛觉得自己走进了一个大工厂，四处都有轮子在嘎嘎作响，在不停地转动，机器正以一种不可思议的方式开动着，而我们却不明白所有这些运转的目的，便感到十分苦恼……法国哲学家同宗教界的激烈争论没有引起我们的注意。那些被判决焚毁的禁书在当时曾引起很大的轰动，但对我们却毫无影响……大自然才是我们崇拜的对象……”

诚然，歌德的这些话是就他那些斯特拉斯堡朋友的团体而言的。然而，他在那时是年轻一代的最有资格的代表；与他同时代的那些走上别的道路的人后来都销声匿迹，也就是说迷失了方向；况且，歌德的最初几部作品便受到了广大读者的赞叹和喜爱。

整个德国把大部分精力，如果不是全部精力的话，都倾注在文学问题上。只有尤斯图斯·默泽尔这位当时杰出的政论家才算是个别的例外。大地还没有在人们的脚下颤抖；整个欧洲依然在沿着旧日的轨道前进，依然在按照旧日的信仰和宗教观念过日子；此外，根据德意志民族的精神，德国社会生活的任何进一步的发展都必须以哲学的变革为先导——于是，就在这个“狂飙突进”的时代，在一个遥远的北方城市里，康德教授默默地、孜孜不倦地创立了一种批判的哲学，那种哲学渐渐渗透到我们全部的现实中，而其影响则不仅波及到我们这一代。

就在那个时候，大约在七十年代，有一个年轻人住在莱茵河边，有时在斯特拉斯堡，有时在法兰克福，命运注定将由他来表达他的民族和他的时代的全部本质——这就是沃尔夫冈·歌德。他的生平已为广大读者所熟知，所以我们认为可以不作介绍，况且我们的杂志上已有一篇相当长的文章谈了这方面的内容。但是，我们仍想简略地描述一下他的个性。他主要是一个诗人，单一的诗人。按我们的意见，这是他的伟大之处，也是他的不足之处。他具有洞察一切的天赋；世上的一切都能够朴实、敏捷、正确地反映在他的心灵之中。他在自己身上把热情和大胆追求的本领同不断观察自己的情感，并且下意识地对其进行艺术审视的才能结合了起来；把极为丰富和敏感想象力同健全的理智、恰当的艺术分寸，以及对和谐一致的想望结合了起来。他自己就是一个整体，就如常言所说的那样，是用整块材料铸成的；在他那里，生活和诗没有分裂成两个单独的世界：他的生活就是他的诗，他的诗就是他的生活……他在给施托尔贝格伯爵夫人的信中写道：“我使自己的感觉变成能力，又使能力发展成为才华。”他的一生正是在这条纯真、自然的必由之路上度过的；他几乎从童年时代起便意识到自己有着这种和谐的内心世界和极为充实的禀性，所以心安理得地接受了人们的崇敬。只要读一读拉瓦特尔在《相面术》一书中为他的肖像所写的那些热情洋溢的话语便明白了……跟所有的诗人一样，他一生的全部经历，自始至终——都是他的自我；但是，在这一自我中却可以发现整个世界——认识这一个性的伟大之处造成了如此强烈的影响，以至克莱欣^①唱的一首关于人世间没有爱情便无幸福可言（注意，意思并不新颖）的小曲也使人深受感动，似乎不管是你们自己，还是别人都绝不可能想到这一点。可以理解，为什么歌

① 克莱欣是歌德所作《埃格蒙特》一剧中的女主人公。

德到晚年能够认真地把自己看作奥林匹斯山上的宙斯；他知道，他支配着大自然和人，因为他比任何一个前人都要通晓艺术；而人们只需要一点——受到歌颂的欢乐，受到歌颂的眼泪比实际的欢乐和眼泪更能感动他们。

然而，歌德是个德国人——十七世纪的德国人，宗教改革运动的儿子；其伟大之处正在于：他的民族的一切企望、一切心愿都能够不无效果地反映在他的身上。作为一位伟大的德国诗人，他创作了《浮士德》。他不是想到借用这个典型的第一个人：莎士比亚的先驱，马洛(Marlowe)便写了《浮士德》——一部十分出色的作品，以后我们还要同读者们谈谈这本书；除了歌德之外，他的同时代人和朋友(只要歌德能结交朋友的话)克林格和伦茨也各自写了《浮士德》。他们两人均处于当时聚集在歌德周围的那些杰出人物的圈子中，歌德在他的《札记》中曾对那些人物作了绝妙的描写……很奇怪，他们两人都死在俄国——克林格是在彼得堡，死时已是个将军；伦茨则在莫斯科的一个鞋匠的家里，死时很穷，而且精神失常。但是，为那个行为古怪、充满幻想而又好嘲笑人的伦茨如此热忱而又徒劳地想望的东西，为那个有着健全、坚毅的性格，却又缺少诗人气质的克林格所不可理解的东西——却都被歌德一个人领会了。我们深思一下《浮士德》的内容便可以确信：事情也不能不是如此，就好比只有拿破仑才有权称为他自己所谓的“l'homme du destin”，^①而不是奥什，也不是马尔梭^②那样。

我们认为在这里复述《浮士德》的内容是多此一举：大概，每个读者对此都有所了解。那么，我们就直接着手评论歌德的悲剧吧。

① 法语：命里注定的人。

② 奥什(1768—1797)，马尔梭(1769—1796)，均为法国大革命时期的军事家。

《浮士德》是一部纯粹的人的作品，说得正确一点——是一部纯粹的利己主义的作品。那时，德国正处于四分五裂的状态；每个人都在为某个一般的人而操心，实质上也就是为自己个人而操心。浮士德在悲剧中自始至终关心的只是他自己。对歌德来说（同样是对康德和费希特来说），人世的一切最终都要归结到作为人的自我……然而，这个自我，这个一切的开端，这个万事万物的基石，却无法安宁，无法获得知识、信念，甚至幸福，普普通通的幸福（“就是狗也不能像我这样生活”，浮士德说）。他向何处求告，该怎么办呢？在浮士德看来，既不存在社会，也不存在人类；他专心致志于他的自身；他也只有依靠自己来寻求解救的途径。从这一观点来看，歌德的悲剧是浪漫主义的一种最坚决、最强烈的表现，尽管这个名词的时兴要晚得多。如同在拜伦的作品中那样，我们在浮士德身上也找不到和解，真正的和解，找不到那种先前一切冲突获得圆满解决的结局；年迈的歌德为悲剧虚构出了一个含有寓意的，平淡而又牵强的结尾，它大概在过去和将来都不会使任何一个活生生的人感到满意；与此同时，在读完《浮士德》之后，我们不会产生像读了拜伦勋爵——这个高傲的，深受人们喜爱的，眼界狭小而又卓越的天才所写的每部作品之后而出现的那种痛苦和惶惑的感觉。因为一切矛盾都已经在歌德那种古典式的安宁的心灵中 *a priori* ① 得到了调和，这一心灵可以不经损伤，甚至不受痛苦地酝酿出一个梅非斯特来。诚然，歌德还没有达到积极主张调和的程度；不过，他也不需要这样做：意识到自身的力量便已经使他心满意足……浮士德在第二部中所表现出的那种庄严的冷漠，那才是把一切未了的问题和疑虑作了真正的、最终的调和。一个人若是没有可能从大自然那里获得这种先验的安宁，那么歌德便不会向他提供

① 拉丁语：先验地。

任何答案。歌德不承认任何超出纯粹的人类环境的东西；然而，令浮士德激动的问题却并非起源于这一环境，歌德无法对其作出满意的回答。这种用康德的话来说是超验的问题不仅是由德意志民族，而且是由整个欧洲的民族经过先前的全部发展才传到歌德那里的；人类对人世生活之外的事物的企望是中世纪的企望，这是中世纪的根本基础，它表现在一切方面：在社会构成本身中，在历史中，在诗歌中，在艺术中（让我们回想一下那些哥特式的教堂吧），并且在浮士德的心灵中产生了巨大的、强烈的反响。浮士德是以往历史的产物。但是，在他的身上又同样强烈地表现出了相反的因素，新时代的人类具有独立的智慧和批判能力的因素。在人类思想发展史上，可以把《浮士德》视为介于中世纪与新时代之间那一时期的最充分的（文学上的）表现。由于一切因素，甚至是肯定的因素，在刚出现时都会带有否定的性质（否则，它便永远无法占据一席之地），所以这一因素在伏尔泰的同时代人歌德那里变成梅非斯特的样子便是可以理解的；梅非斯特——这是一个新时代；这便是受到那些两眼发花或者视野狭窄的人们出于好心而竭力加以咒骂的十八世纪……不管这种否定和批判的精神用了什么样的名字，到处都有一群自私自利或者目光短浅之徒跟在后面喊打，即使这种否定因素最终获得了公民权，逐渐失去纯粹破坏性的讽刺力量，充实了新的积极的内容，并且演变成一种合理的，本质上的进步现象也无济于事。不过，我们也可以同意那些对批判因素持反对态度的人的看法：确实，当它进入——不是指进入人类活动的范围，因为它从来就是这一活动的组成部分，——而是指它进入欧洲社会发展的舞台之后——它曾经显得那么偏颇，冷酷，有很大的破坏力；确实，梅非斯特不会给人带来任何喜讯……但是，浮士德本人，这个处在不太健康的中世纪的病儿——难道他有力量站定脚跟吗？难道在他的身上不能找到所有那些破坏的征兆吗？他徒劳无

益，自以为是地迷恋于抽象的学问，枯坐在沉闷的斗室之中，但他自己岂不是向往着自由，向往着那个真实的、合理的世界吗？他无法进入那个世界，因为他是个幻想家，仅仅是幻想着它，并且希望获得健全的心灵——不是从同活生生的人的交往中，而是从……月光中。

O möcht'ich...

.....

Von allem Wissensqualm entladen,
In deinem Thau gesund mich baden! ——

在弗龙琴科先生的不太成功的译文中是这样写的：

何时我才能够……

.....

在那里沐浴着你的幽辉，用你的清露
治好知识带给我的昏眩！

浮士德从最初的几句话起不是已经表现得像个怀疑论者了吗？他那“将美妙的尘世的太阳毅然抛在背后”的企图不就是对自由和和谐的一种最终的，不顾一切的，又是虚幻的热望吗？浮士德自己在同瓦格纳这个 *par excellence* ① 德国人，这个“市侩”的典型交谈时难道不就是梅非斯特吗？最后，他，梅非斯特难道不是浮士德的不可或缺，自然而成，无法避免的补充吗？……在他的言论中不是道出了歌德本人深藏心头的意向和信念吗？而且，梅非斯特自己不也经常就是那个勇敢地说出看法的浮士

① 法语：多半是。

德吗？

早在创作《葛兹·封·贝林欣根》和《维特》之前，歌德便开始写这部悲剧了。他自己承认，在着手写悲剧时没有任何预定的计划；而且，就以《浮士德》这部悲剧现在的样子来看，它也很难说有整体性，有外在的统一性。歌德从早年起便非常喜欢思考和系统研究，这种爱好几乎总是同他那种丰富而又天真的充满诗意的想象力显得格格不入……不过，还得补充一句，作为诗人的歌德并不珍视自己的观点和系统；他往往轻松、自由地将它们搁在一边……他实质上只对一点感兴趣：那便是升华为“诗的理想”的生活（如他所说的“die Wirklichkeit zum schönen Schein erhoben”），生活的所有形态。他认真地，怀着深情地研究它……但是，还得重复一遍，不是一般的生活，而是作为诗的对象的生活才使他感兴趣，使他心醉神迷。最后，歌德做到了不惧怕痛苦，甚至不回避痛苦：痛苦使他的七弦琴发出全新的、悦耳动听的乐音……话还得说回来，可曾有过哪一位诗人真的是默默无言地强忍着痛苦的呢？他们都是乐意把塔索引为楷模的：

Und mir noch über alles——
Sie(die Natur) liess im Schmerz mir Melodie und
Rede,
Die tiefste Fülle meiner Noth zu klagen,
Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide…^①

利用这种优势（在蹩脚诗人那里是假想的优势，在出色的诗

① 德语：最主要之点是：她（自然）在我的痛苦中为我留下了旋律和言语，借助它们我可以倾诉内心深处的忧愁。当人们忍受折磨，沉默无语时，上帝却让我诉说，我是多么痛苦。

人那里则是真实的优势)，作者们翻来覆去地歌唱自己的痛苦，使我们厌烦透顶，以至对他们中间最好的诗人也会不由自主地想说：

你曾痛苦过或不曾痛苦，与我们何干？^①

但是，离开诗歌是不行的；我们在上面引的那句话也是一行诗，也是诗人说的……

这样，歌德在写他的《浮士德》时没有任何计划。他作为一个苦苦思索而又满怀热忱的利己主义诗人不自觉地吐露出了心声，从而将诗句撒在纸上。在他的时代，在那个过渡的、尚未定型的时代里，诗人仅仅作为一个“人”是可以允许的；在那时的德国，旧的社会还没有崩溃；但是，在那里已经令人感到沉闷和狭窄；新生事物还刚刚在萌发；但是，对一个不仅仅满足于理想的人来说，那里还没有足够坚实的土壤；每个德国人各自走着自己的路，或是出于私利，或是毫无意义地听从现存制度的安排。请看，平民在《浮士德》中充当的是多么可怜的角色！这些平民（请回忆一下浮士德同瓦格纳一起散步的那一场，以及在奥艾尔巴赫地下酒室的那一场）就像特尼尔斯和奥斯塔德^②所作的画中的百姓一样；梅非斯特想让浮士德了解一下众人是怎样快活地过日子的，便把他领到半打傻乎乎的大学生那里，而且还“en grands seigneurs”^③将他们捉弄了一番；在歌德的作品中，出现在我们眼前的平民百姓已经不是像古典悲剧中的古式合唱团，而是像最新的歌剧中那些单个的合唱团团员了。众人照例描绘

① 引自莱蒙托夫的诗《不要相信自己》(1839)。

② 达维德·特尼尔斯(小)(1610—1690)，阿德里安·范·奥斯塔德(1610—1685)均为荷兰风俗和风景画家。

③ 法语：像大老爷一般。

得很客观，甚至还有点象征性（在前面所提的浮士德同瓦格纳一起散步的那一场中，各阶层的人逐一在读者面前走过）；他们显得合情合理；是什么样子，就写成什么样子，“man lässt sie gelten”^①，——他们还要怎么样呢？他们——这群愚昧的人有什么权利来搅扰某位天才人物肃穆的宁静，或者他的孤独的欢愉，或者最后是他的孤独的痛苦？而这个贫穷的年轻人，这个学生，却谦恭地走来向浮士德讨教——歌德带着贵族式的，不太客气的讽刺口吻把他，而且把所有那些无法提高到天才水平的后生小辈——把那些目光短浅的众人嘲笑了一通！梅非斯特发出的所有那些冷嘲热讽却都落在作为个人的浮士德身上；他是了解后者的弱点的。我们已经多次提到，浮士德是个利己主义者，他关心的只是自身一人。而且，梅非斯特说到底还远不是“伟大的撒旦”，他不过是“一个最无品位的小鬼”。梅非斯特是每一个萌生犹豫反省的人的魔鬼；他体现着一种否定，一种产生在专注于自身的怀疑和困惑的心灵中的否定；他是那些孤独和远离现实的人们的魔鬼，那些人会由于自身生活中的一些小小的矛盾而弄得惶惶不安，可是却又会带着明哲的冷漠心情对大批工匠的饿死熟视无睹。他本身并不可怕；他的可怕在于他无时不在，在于他对许多年轻人的影响，那些年轻人由于他的关照，或者直截了当地说，由于他们自身的胆小怕事和利己主义的瞻前顾后，始终没能冲出亲爱的自我的狭小圈子。他尖刻、凶狠而又可笑；照普希金的说法，遇到这种魔鬼的人总是遭难受罪；但是，他们的痛苦和折磨却不会引起我们深切的同情；再说，有多少这样的受难者像傻瓜炫耀他的“五颜六色的袋子”一般炫耀自己的痛苦，然后摇身一变为地地道道的庸人！……而且，即使是那些像折断的树枝一般终身萎靡颓伤的人——坦率地说，即使是他

① 德语：使其保留本色。

们在我们心中引起的怜悯也是为时短暂的……重复一遍，梅非斯特之所以可怕，是因为至今大家都认为他可怕……对那些把自己的幸福看得高于一切，同时想弄明白为什么幸福只属于他们的人来说，他是吓人的……而这样的人总是很多，多得不可胜数，以至我们想到这一点便又会承认歌德笔下的魔鬼有很大的威力，虽说我们同它打交道本来是可以相当不拘礼节的。不过，我们还得承认，我们已经多次惊动了“另一个强有力的形象”，在那个形象面前，梅非斯特作为在个人狭小范围内的批判因素的具体表现，便会显得黯然失色，毫不起眼。

这样，我们说，浮士德是个利己主义者，是个爱钻研理论、自尊心特强、有学问、好幻想的利己主义者。他想获得的不是学问——他想通过学问来获得自身的价值，自身的安宁，自身的幸福。他那由于远离现实而产生的执拗的片面性渗透进了整部悲剧，只有第一场的开头，当地灵庄严地出现时，才算是个例外。在地灵的雷鸣似的话语中我们听到了泛神论者歌德的声音，就是那个无视人类世界的极其繁复多样而只承认斯宾诺莎所提出的中立性的、静止的“实体”，并且当个性本身使他感到厌烦时便躲入其中，将其作为“避难所”（in sein Asyl）的歌德的声音。浮士德的利己主义特别明显地表现在他同格蕾辛的关系上。在对既无成果，又无欢乐的孤独生活感到厌倦之后，浮士德向往着：（引自弗龙琴科先生的译文）：

让燃烧的情欲
在官能的愉悦中熄灭……

他渴望：

暴风雨，战斗，最痛苦的欢乐，

敌意的爱恋，甜蜜的烦恼。

.....

凡赋予全人类的一切，

我都要逐一体验……

魔女使浮士德衰老的身躯恢复了青春，他便去见格蕾辛。有关格蕾辛本人我们不打算多说什么：她像一朵鲜花那样娇艳，像一杯清水那样纯净，像二乘二等于四那样易于为人理解；她是个恬淡、善良的德国姑娘；她的身上充满了略带羞涩的纯真和青春的魅力；不过，她又有点傻。但是，浮士德也并不要求自己的情人有什么特殊的聪明才智（所以，我们在此不能不向译者先生指出，他在浮士德同格蕾辛初次见面时没有必要强迫男主人公议论：

她是多么端庄恭谨，

同时显得伶俐聪明。

在原文中说的是：“Und etwas schnippisch doch zugleich...” Schnippisch 是个翻译不出的词：它近似于表示好的意义上的“矫揉造作”，但无论如何不是表示“聪明”）。

就跟所有足智多谋的人一样，浮士德果断而又大胆地同她结识了；格蕾辛当即爱上了他。浮士德进入她的闺房，热情洋溢、如痴如醉地想念着她，然后怀着深情离去，但没有忘记给她留下礼物；后来，在玛尔太家里同她相聚；但他在这次幽会之前便暗问自己：

当我觉得

为新的情愫，为方寸的纷乱

要找个名目，却无法办到；
当我然后领略世上的一切，
搜索所有高超的语汇，
把我心中燃烧的情焰
说成无穷无尽，无边无际，
无法满足，永恒不灭——
我岂是在撒谎欺骗？……

在玛尔太的家里，格蕾辛向他承认爱上了他（我们无需赘述，这几场写得都很完美）……于是，浮士德——交上好运的浮士德便赶紧起来，你们以为他是赶紧去寻欢作乐吗？不，他赶紧跑到森林里去醉心于新的遐想，并且感谢强大的地灵使他能够洞察大自然的深奥胸膛，就像透视朋友的内心一样……顺便说说，我们要提请读者注意翻译家先生有一个重大的纰漏。他在《〈浮士德〉两卷简评》中说了如下一段话：

“玛加蕾特失身了……然后，清醒过来的浮士德离开为他作出牺牲的人，跑到旷野，在那里沉湎于对大自然和对自己心灵的省察。”弗龙琴科先生关于玛加蕾特失身时间的这种推测是不正确的，首先是在心理上，其次是在事实上都是如此：歌德的作品中显然是说，玛加蕾特的失身是发生在浮士德回来之后；请读读弗龙琴科先生本人所译的浮士德自己的话。

浮士德

难道我永远不能
安安稳稳地在你身边单独待上一刻——
胸贴着胸，心贴着心？

玛加蕾特

唉！但愿我只是一人独寝！

.....

接着是：

我只要一见到你，
便会对你百依百顺，
我的好人，我已为你多少次效力，
几乎再不剩什么要做的事情……

这些十分感人的话语出于一个照弗龙琴科先生的说法确实是“未必懂得什么叫‘女人失身’”的姑娘之口，它们见诸浮士德去森林这一场之后。而紧接这一场之后还有格蕾辛的一首小歌，它美妙地倾诉了内心的激情、羞怯与忧虑，尽管其内容显得幼稚、纯朴，但大概没有一个人能在什么时候即使是勉强地把它转达得合乎要求……在浮士德同格蕾辛谈论宗教信仰之后便是她的失身……于是，一切都完了……格蕾辛在痛苦的重负下伤心流泪，而浮士德则前往布罗肯山，去同各种各样有寓意的角色交谈。当他从梅非斯特那里获悉格蕾辛正处在毁灭的边缘时，他的咒骂简直令人厌恶：他怪罪别人，也不管是他自己第一个有过错，或是没有过错；不过，他并没有必要火冒三丈。至于在牢狱中的最后那一场……谁没有读过，谁不知道呢？……请问读者，格蕾辛这个可怜的、痴心的、受骗的孩子在这一场中比起那个明知同格蕾辛的喜剧业已收场，明知这种爱情用歌德的话来说是“已属过去”，却又匆匆忙忙，趑趄尴尬地求她一起逃走的聪明的浮士德来不是要高尚一千倍吗？确实，“他干了他该干的事情”(was er gesollt, hat er vollendet)；但是，他可没有料到有流血的结局；他吓坏了，他想救她，虽说即使他能救她免于一死，她也只是痛苦！……不过，鄙俗行径在这一次可没有占据上风：

格蕾辛悲惨地死了，整个悲剧也以她那最后的恐怖叫声为结束。

许多人在以前，并且到现在还在解释，歌德并非未经深思熟虑，他正是**这样**来结束他的《浮士德》的；但是，我们觉得，《浮士德》的整个第一部是歌德内心感情的直接表露，他只是在着手写作第二部时才开始对自己的作品“深思熟虑”，“加工润色”，并且在艺术上“最终完成”。作为一部极为完美的作品，《浮士德》的整个第一部渗透着一种不经意地道出的真理，体现出一种未经筹划的统一。确实，在想到《浮士德》时便有个感觉，作品中的一切都必不可少，没有一点多余的东西；然而，歌德本人是否清楚地意识到他的作品的和谐协调呢？我们且把这个心理学的问题留给别人去解答吧。

在我们看来，《浮士德》（我们说的是第一部）该分成两半：前面的一半展示出了个人精神在永无休止地进行内在的斗争；在另一半中则为我们演出了一场爱情的悲喜剧。在两个部分中我们都看到了一个不相信幸福却又追求幸福的人。怎么一回事呢？不管是自己的信念，不管是另一个人的亲近，不管是知识、爱情，任何东西都不能使他对某一瞬间说：“停一停吧！你真美丽……”唉！有些比浮士德鄙俗得多的人们一再想象，他们在同比玛加蕾特高贵的女人的爱情中终能找到无上的幸福——读者自己也知道，所有这些变奏曲是以什么样的和弦结尾的……可以把格蕾辛同奥菲丽娅相比；但是，哈姆雷特毁了她，也毁了自己；然而，在歌德的悲剧第二部开头，我们却看到浮士德在春天的草地上安安稳稳地休息，倾听着小妖精们的歌唱，并且把过去的事情忘得一干二净。他现在可顾不上像格蕾辛那样可怜、单纯的姑娘了……他想望的是海伦……

《浮士德》是一部伟大的作品。它最充分地反映了在欧洲永不重现的那个时代，那时候社会发展到了否定其自身的阶段，那

时候每个公民都变成为“人”，那时候终于开始了新旧时代之间的斗争，人们除了理性和大自然之外不承认有任何不可动摇的东西。法国人将人类理性这一自律付诸行动，德国人则将其用到理论、哲学和诗歌上来。总的来说，德国人与其说是公民，倒不如说是个“人”；在他那里，纯粹的人的问题总是放在社会问题的前面；上面我们谈到的那个时代是同德意志民族的根本方向完全一致的，于是便出现了一个诗人，他不无缘故地被人指责为缺少任何公民信念，并被称作异教徒——他之所以是一个德国人，仅仅是因为只有德国人才能够成为一个“人”，而且他从自己包容一切，但又极为利己的内心深处掏出了一部《浮士德》来。《浮士德》的大部分篇章是他在1776年之前，也就是在他迁居魏玛之前写成的。在魏玛，他过了八年浮华喧闹，豪放不羁的日子，对所有的东西，所有的人物都取笑了一番（但这并不影响他担任“Geheimrath”^①）。总之，就如人们所说的那样，他的生活独创一格。博德海尔和其他人为我们留下了一些有关当时他的生活的记述。老实说，我们完全能够理解当时那些魏玛公民对所谓的“有势力的天才”（Kraftgenies），即对歌德及其同道者们所抱的学究式的愤慨态度。众所周知，这一切的结局是怎样的——“意大利的旅行”，“古典作品的安慰”，以及许多出色的、经过周密构思和润色加工的作品问世。不过，与它们相比，他在青年时期的那些热情洋溢，桀骜不驯的灵感的产物更使我们倾心。

我们把《浮士德》称为利己主义的作品……那么，它可否是另一种样子呢？歌德，这位捍卫人生的、尘世的一切，反对所有虚假的理想和超自然之物的人，第一个为人的权利说话了——不是为全体人类的权利，而是为单个的、充满激情的，眼界有限的

① 德语：三级文官。

人的权利说话；他指出，在这个人的身上蕴藏着不可摧毁的力量，他可以无须借助任何外界的支持而独立地生活；尽管他心中的疑团犹未解开，尽管他的信念和思想是多么贫乏，但这个人有权利，也有可能获得幸福，并且不会为自己的幸福而感到羞惭。浮士德决没有灭亡。我们知道，人类的发展不可能停留在此种结果上；我们知道，一个人的根基并不是在于作为不可再分的个体的他自己，而是在于有着永恒不变的规律的人类、社会。在艺术中，人对超自然力所发出的第一声抗议总会明显地带着独特性和片面的利己主义的印记。“我们既不愿意，”歌德在他的札记中说，“也不希望从事神学或者玄学的研究……”

但是，人们却要求有一个调和的结局；《浮士德》的第一部根本没有为我们提供这样的结局。再说，一个没有超越自己个人圈子的人怎么能够使自己的生存变得充实完美呢？这个问题我们在今天都无法回答：更何况在那个时候？但是，歌德的寿命很长，他活了好久；在魏玛度过最初的八年浮华生活之后便开始了一个“宁静”与“和谐”的时期……《浮士德》——这部他在青年时期所写的充满激情而又尚未完成的作品使他无法安心；他便想写完悲剧——构思起第二部来。在歌德的心灵中一直获得高度发展的诗的领悟力和再现力，终于在他的眼中显得比内容本身，比生活本身更为可贵；他想象自己站在直观的高山上，其实却是从自己冷漠过时的利己主义角度来观察人世的一切。他引为自豪的是：在他周围发生的一切重大的社会变革一刻也没有搅扰他内心的安宁；他像块岩石一样在波浪的冲击下纹丝不动——终于落到时代的后面，尽管他那敏锐的头脑力图评估和理解当代一切令人瞩目的现象，但要知道光凭头脑是捉摸不到任何活生生的事物的。他的所作所为有着自己的道理，他不改初衷，而他的同胞们，德国人——甚至是青年都赞赏他，围在他的身旁，卑躬屈节地重复着这位长者的奇巧精致的格言。在他看来，整

个人类的生活是一种譬喻，他便写出了他那伟大的（说得正确一点——长篇的）譬喻：《浮士德》的第二部。现在，对这本书的第二部已经作出了最终的评判；所有这些象征，这些典型，这些精心虚构的群体，这些玄妙莫测的话语，还有浮士德到古代世界的漫游，还有把所有这些带有寓意的人物和事件联系在一起的巧妙安排，以及花了那么多功夫才达到的悲剧中那个可怜的，贫乏的结局；这整个第二部只有在现在一代的老派人士（从年龄上看，可以是青年，也可以是老年人）中间才会引起同情；确实，弗龙琴科先生可以不去干这件尽管有益，却是吃力不讨好的事情，向我们介绍第二部时甚至搞个摘要也行。但是，看来人们没有“重大矛盾的调和”是无法过日子的，而他们的要求本来确实应该受到尊重，如果他们目前不是连得在……鸡毛蒜皮的小事上都不肯“调和”的话。对并不令人满意的东西表示满意——这种能力恐怕正是《浮士德》第二部获得成功（即便是一时成功）的秘诀。有哪一位认真的读者相信，浮士德由于其功利主义计划得以顺利完成而真正感到“瞬间的极乐”，并且由于同魔鬼订立契约而被迫离开人世呢？歌德只有一个方面是忠实于自己的天性的，那就是他没有强迫浮士德到人世以外去寻找极乐……但是，他设想的那种“调和”是多么贫乏和鄙俗啊！于是，弗龙琴科先生对歌德的第二部结尾颇有非议；但是，我们也不能同意他的指责。他说（在403页上）：“浮士德在生命行将结束之际感到，他在同魔法（?!）结合在一起之后诅咒了他自己和周围的一切；他对什么都感到害怕，同时又认为不能让视野超越此处的世界；他希望通过功利主义的行动来冲向自由，并且怀着达到他那功利主义目标的理想而死去。浮士德在死后得到了宽恕；什么时候他不再自作聪明呢（我们请读者注意一下“自作聪明”这个词；以后我们还要谈到它）？什么时候找到了正确道路呢？这里无须多加评论，剧本清楚无疑地没有引向一个本来该有的结局（即

浮士德对同魔法的结合不觉得后悔)。作者看到了这一点,并且为了加以弥补,在最后一场中说,宽恕是由于‘不断努力’而得到的……”对这一点弗龙琴科先生是不能同意的。我们从自己的角度来看也不满意“悲剧的结局”,但不是因为这一结局是虚假的,而是因为浮士德的任何一种结局都是虚假的;因为刚从旧社会内部脱胎而出的浪漫主义是无法了解连我们自己在今天都还不了解的东西的;因为浮士德在人类活动范围之外所作的任何一种“调和”都是牵强的,至于其他的调和,我们暂时还只能梦想……有人会对我们说:这样的结论可不令人高兴;然而,第一,我们追求的不是高兴,而是我们见解的真实性;第二,那些声称没有解开疑团便会在人的心里留下可怕空隙的人是永远不会真诚和热忱地投入内心的自我斗争的;他们应该知道,在体系和理论的废墟上只留下了一件牢不可破、无法消灭的东西:我们作为人的**自我**,它是不朽的,即使是由于它自己不会去消灭自己……这样,就让《浮士德》仍然作为一部尚未完成的、残缺不全的作品留传下来吧,就像它所表现的那个时代一样——对那个时代来说,浮士德的痛苦和欢乐是最大的痛苦和欢乐,而梅非斯特的嘲讽则是最无情的嘲讽!这部悲剧的伟大之处正体现在它的未完成之中。在我们每个人的一生中都会有一个时期,那时候《浮士德》在我们看来是人类智慧的最优秀的成果,那时候它完全能够满足我们所有的需求;然而,等到另一个时期到来时,我们尽管依然承认《浮士德》是一部伟大的、卓越的作品,但已经走到了前面,被别的也许才华稍为逊色,但性格极为刚强的人所吸引,去追求别的目标了……我们再说一遍:歌德作为一个诗人是无与伦比的,但是我们现在需要的不仅仅是诗人……我们(很遗憾,还不全是如此)开始像那些看到一幅描绘乞丐的出色图画的人那样,不会欣赏“艺术再现的美感”,却满怀忧愁,惶惶不安地想到当代乞丐的境况。

在本文开头，我们曾向读者提到莱蒙托夫的诗句：“你曾痛苦过或不曾痛苦，与我们何干……”但是现在，在着手分析弗龙琴科先生的译文时，我们不得不承认，一个真正伟大的诗人有权对我们这些门外汉说：“你们喜欢我或不喜欢，与我何干？”我们责怪他片面，责怪他没有满足当代人的需求，可是天才并不是一个世界性的生物：他属于自己的民族和自己的时代。他有权存在，而不期待他人的评判。一个人若能将他那部偶然的创作（个人的任何创作都带有偶然性）提高成为历史的必然，用它来标示社会发展的某个时代，那他就是个幸福的人；但是，一个人若能像歌德那样表现出当时的整个时代——在作品中，在形象中把郁结在每个人的胸中，但却经常无法用语言来表达的东西展示在自己人民的面前，那他便是一个伟人……只有由杰出的个性或者天才用大手笔来显示的“现在”才能在今后成为不朽的“过去”……

在古旧的教科书里经常可以找到一段有关学了本课有何益处的话。也许，读者是不需要我们来证明将《浮士德》译成俄语的益处了吧。弗龙琴科先生的劳动是值得尊重和感谢的，虽说我们现在不能不承认，它远非完美之作。但是，只有在这一译本问世之后，我们的公众才得以熟悉歌德的《浮士德》。我们只担心一点……我们担心的是所谓的“succès d'estime”^①，因为弗龙琴科先生的大作缺少的恰恰是读者真正喜爱的东西——它没有一点诗的情调。而我们挺希望俄国的公众读完——并且是专心致志地读完《浮士德》！尽管它有着德国人的外表，但是我们能够理解它，远胜于其他民族。当然，我们俄罗斯人并不是通过知识来获取生活的真谛的；所有我们的疑虑，我们的信念的产生和发展都同德国人不一样；我们的妇女也不像格蕾辛；我们的魔鬼

① 法语：出于敬意的好评。

也不是梅非斯特……对我们健全的理智来说，《浮士德》中的许多东西似乎显得离奇古怪（比如，奥伯朗与蒂妲尼霞的金婚纪念，从这一场幕间剧中可以看出歌德对寓意的偏爱）；但是，总的来说，《浮士德》全剧会对我们产生振聋发聩的作用；它会使我们想得很多……也许，我们在读了《浮士德》之后终于会明白，造成社会各部分的解体并非都是死亡的征兆……我们不会毫无意义地崇拜《浮士德》，因为我们是俄罗斯人；但是，我们会理解和珍视歌德的伟大作品，因为我们是欧洲人……我们对缺乏上面所说的“调和”不会感到害怕；我们作为一个相信，并且有权相信自己未来的年轻而又强大的民族，是不怎么讲究我们生活和艺术的修饰和完善的……

弗龙琴科先生除了译出《浮士德》的第一部，并对第二部作了转述之外，还在书中收入一篇题为《〈浮士德〉两卷简评》的长文。

翻译家先生认为有必要刊印这篇文章，对此我们不能不表示遗憾。在这篇《简评》中流露出一种对哲学和理性，特别是对德国学者们的奇怪的敌意，使读者感到又惊讶，又不快。弗龙琴科先生把德国学者统称为“注释家”，并且力图要人相信，“无疑，就是从鲍瓦王子^①那里也可以找到论据来证明任何一种哲学体系的正确性。”我们很了解，每一个民族都有自己的弱点；很了解，比如《浮士德》的第二部便为某些目光短浅的人提供借口，去撰写出连篇累牍、精深奥妙的书来，而这些书还是有人读的，因为用功的德国人什么书都会读；我们甚至可以承认，雷切尔、盖舍尔等先生的著作在当年曾经小有名气；不过，弗龙琴科先生大概总不至于认为，他是第一个发现《浮士德》第二部的缺陷和那些评论家先生的眼界狭小的吧；所有这一切在德国早已成为

① 鲍瓦王子，俄国神怪壮士故事中的主人公。

l'-histoire ancienne^①了；只要列举一下《关于崇高和滑稽》一书的作者费舍尔在一八三九年的《Hallische Jahrbücher》^②中所登载的题为《Die Litteratur über Göthe's Faust》^③的系列文章便行。我们觉得，翻译家先生并不怎么熟悉当代德国最新的思想运动的全貌；要是他知道是在同死人论战，他便不会用那么多篇幅，又是那么起劲地去攻击（见 373、4、5 和 6 页）“注释”、“注释家”和他们的“矛盾”等等；那位费舍尔的充满冷嘲热讽的文章大概也打消了他的兴趣，不再去讥笑“像耍孩子气的老翁一般，摆弄奇思遐想的万花筒的陈腐学者”了。然而，弗龙琴科先生尽管不喜欢“索引”、“注释”和“系统化”，却第一个染上了这种毛病。弗龙琴科先生决定在“唯一健全的理智”的指导下来分析《浮士德》的性质，来评价悲剧的情节。结果怎么样呢！翻译家先生本人把结论甚至不是建筑在假设的基础上，而是把它建筑在译错“streben”一词的基础上，尽管他自己也承认这个词译得不准确。他在三百八十页的注解中说，单独抽出“自作聪明”一词是不能用来翻译德语的“streben”一词的。当然不能，因为“streben”译成俄语的意思是“追求，向往”，没有别的涵义；不能，但是应该……应该服从健全的理智。事情是这样的：在《天上序曲》中天主对梅非斯特说：

Es irrt der Mensch, so lang er strebt.

（即：人只要在追求，便难免会失误。）

弗龙琴科先生是如此来翻译这一行诗的。

① 法语：陈年旧事。

② 德语：《哈勒年鉴》。

③ 德语：《有关歌德的〈浮士德〉的文献》。

一个人

在一生中总高兴自作聪明；

而自作聪明便不能没有失误。(18 页)

根据这段明摆着是不准确的译文，他竟然作出了所有进一步的结论！以下是翻译家先生自己的话：“有关剧情的发展和结局，作者是如何设想的呢？我们在序幕中可以为此找到最为地道的答案。梅非斯特想把浮士德引上他的道路，但没有达到目的；浮士德自己找到了正确的道路，而且正是在他不再自作聪明的时候找到的。”我们得注意这后面一个论点。它必然是从“自作聪明便不能没有失误”引申出来的。也就是说，弗龙琴科先生在一个词语上钻牛角尖……被翻译家先生批驳得体无完肤的那些注释家们可也不是这样做的吗？弗龙琴科先生是如此迷恋于他自己对《浮士德》的一整套见解，以至在译文中有两三个地方故意歪曲了原作的意义，例如：

在歌德那里（见学生与梅非斯特的那一场），学生说：

Möchte gern was Recht's hieraussen lernen.

（即：我想在这里学点有用的东西。）

弗龙琴科先生译成这样：

我想把有用的东西装满头脑(84 页)——

而“装满头脑”的说法显然同那个腼腆、没有经验和谦虚的学生的性格相矛盾。然后，在八十八页上，他又强迫那个学生问魔鬼：

最后，我是否该对哲学作一些钻研？

而在歌德那里说的是：

我似乎想学一点哲学，——

等等。对“自作聪明”的仇恨在可敬的翻译家心中激发起一种毋庸置疑的认真负责的精神；他在翻译时不忠实于原文……而坚持以健全的理智为指导。根据以上所述，读者很容易理解，我们完全不同意弗龙琴科先生有关浮士德、梅非斯特等的观点，这倒并非因为这些观点太简单，而是因为它们太复杂，太奥妙。我们同翻译家先生一样，也不喜欢什么阐释，什么寓意，什么注释；我们感兴趣的只是纯粹属于人的东西，只是真实的东西；翻译家先生说，梅非斯特是“否定的化身”，我们完全可以同意他的见解，要是他满足于这一定义，并且深入探讨自己的意见的话；可是，翻译家先生的那个“否定的化身”突然变成某个具体的、任性的恶魔，有点像《魔鬼罗伯特》中的那个贝尔特拉姆之类的举止乖张的小鬼，他在某一天早晨对自己说：“让我把这个品德高尚的人浮士德毁了吧！”于是，照弗龙琴科先生的说法（在 388 页上），“打从同梅非斯特结识之后，浮士德脑中所有那些令人快慰的思想便一扫而光……”这是怎么一回事？要知道浮士德在结识魔鬼之前不是想服毒自尽吗？在这一时刻那些令人快慰的思想又跑到哪里去了呢？……然后（在 389 页上），翻译家先生又肯定地说，梅非斯特的“最重要的事情”便是“引诱预定的牺牲者陷入毁灭灵魂的罪孽中去”。贝尔特拉姆，完全是个贝尔特拉姆！……我们可以向翻译家先生指出，魔鬼同人的斗争只有放在斯克里布①先生之流的歌剧中才合适；如果我们允许这样来解释歌德

① 斯克里布·E (1791—1861)，法国剧作家。一生写了三百五十部风俗喜剧，历史剧。

的悲剧，那么我们便永远不会明白，为什么梅非斯特的话会在浮士德的心灵中引起如此深切的同情；若光是用魔鬼对人施加妖术来解释这种同情——那就意味着将一部伟大的悲剧变成一场鄙俗不堪的情节剧了。是的！（纵使翻译家先生指责我们热中于阐释也罢）浮士德正是那个梅非斯特，或者说得精确一点，梅非斯特是浮士德整个人身上某一抽象特点的化身，用弗龙琴科先生自己的话来说，是“否定的化身”。任何一个不“自作聪明”的人都能够感觉到将浮士德和梅非斯特联结起来的内在的、不可分割的关系，他不能不承认在这两个形象中表现出来的是同一的个性——他们的创造者的个性。我们不想去搞“阐释”；相反，对那些认为我们有关浮士德的论断是过于“精深奥妙”的读者，我们准备用最简单最质朴的方式来阐述自己有关歌德的悲剧的意见：浮士德也好，梅非斯特也好——这都是歌德本人；那位好幻想的学者的狂喜的冲动、极度的忧愁也都直接出自诗人的心胸，而梅非斯特的无情的嘲笑、冷酷的讽刺也为他所珍视，合他的心意……我们想讲一件趣闻，它比任何论据都更能证明我们意见的正确性。在歌德同施托尔贝格两兄弟一起首次漫游瑞士时，两兄弟之一热恋上了一个姑娘，但又无法同她成婚；而歌德本人则处在他的莉莉的影响之下。有一次，年轻人在餐桌边谈起各自“亲爱的人”，为她们的健康干杯，一时高兴起来，施托尔贝格提议把所有的酒杯扔到窗外去，免得以后有人再用庸俗的嘴唇来玷污他们曾经为“爱人”的健康畅饮干杯的酒具。杯子纷纷飞到窗外，歌德也扔了他的那一只……“但是，在这时候”，他后来说道，“我觉得，梅克正站在我的身后，紧盯着我……”大概，我们的读者很熟悉这个人的名字，他成了歌德笔下的梅非斯特的原型，并且在活到五十二岁时开枪自杀了。在每个活生生的人身上都有着否定的、“内省”的成分，这是我们当代生活的一个特征；内省是我们的力量，也是我们的弱点；是我们的灾祸，也

是我们的救星……“内省”在俄语中表示“对自己的感受进行深思”。但是，有人会对我们说：在歌德的悲剧中梅非斯特和浮士德明明是两个相互影响的单个的人物；那么，谁给我们权利把他们看作一个不可分割的整体，看作完整的一个人的表现呢？对这个问题我们还是先用翻译家先生自己的话来回答（在378页上）：“我们经常应该关注的还有一点：别把事物的本质同其诗的形态混为一谈，”并且再补充一句，“诗的形态”的说法还远远没有表达出我们的全部想法。歌德作为一个杰出的创作天才，不可能不塑造出特定的实在的形象，所以在他笔下的梅非斯特——在第一部中——不是一个苍白的譬喻，而是一个生气勃勃的角色，是一个同浮士德一样积极行动的人。我们在生活中不是力图“理解”人吗？那么，为什么我们要放弃权利，不去理解那些艺术的形象，而无视他们有多么生动和积极呢？何况，我们观点的正确（而我们不过是重复了那些不能不令人尊敬的德国人的话）即使是对那些肤浅的观察者来说也是显而易见的。比如，岂不是浮士德本人对梅非斯特说（见弗龙琴科先生的译文），

白昼来临……我迎接它却心神不宁，
我凄然泪下……暗自思忖，
一天过去，徒然过去，
没有一个心愿能够实现！
所有欢乐的企望
全在无礼的嘲笑之下化为泡影，
日常庸碌的奔忙
扭曲了我的美好的憧憬！

这后面四行诗译得不太令人满意；歌德是这样说的：

Der selbst die Ahnung jeder Lust
Mit eigensinn' gem Kritteln mindert,
Die Schöpfung meiner regen Brust
Mit tausend Lebensfratzen hindert,——

用俄语表达的意思是：

……即使是欢乐的预感
也被执拗的挑剔冲淡，
满腔鲜活的思想
受到万千俗虑（怪诞，消遣）的局限。

那么，浮士德的赌咒呢？他说：

当我对某一瞬间说：
停一停吧！你真美丽！
我自己便情愿毁灭……

而梅非斯特的话是这样的（弗龙琴科先生没有译好）：

Und hatt' er sich dem Teufel nicht ergeben,
Er müsste doch zu Grunde geh'n!

也就是说：

即使他没向魔鬼卖身投靠——
他也一定要归于毁灭！

我们几乎是随手拈来的这些句子不正是证明：在浮士德的身上就有着由梅非斯特体现出来的否定的成分吗？不过，对与我们有同感的读者，我们便不去证明那些看来是不言自明的事物的；至于那些不同意我们观点的读者，我们只是想让他们明白，翻译家先生是怎样将他对浮士德的见解大加发挥的，我们觉得有责任将他在简评中的若干段落转引于此。

在三百八十七页上：“贝尔特拉姆”……错了，——“梅非斯特是不高兴有预谋地充当浮士德的奴仆的，而浮士德非但没有支配梅非斯特的愿望，而且根本没有想到这一点……”

在三百九十一页上：“梅非斯特（在让浮士德结识格蕾辛之后）本来可以夸耀一番，他在达到目标的路上迈出了一大步，但是他夸耀不起来了，因为他看到，在浮士德的心中萌发出来的不仅有导致玛加蕾特毁灭的情欲，而且还有魔鬼不希望产生的其他感情：恐惧、怜悯和悔悟……”

我们不能不向可敬的翻译家指出，他本人在关于浮士德和格蕾辛的爱情问题上也有点“自作聪明”……

在三百九十三页上：“浮士德离开了玛加蕾特，离开的原因是：除了爱情，他还感到了怜悯，看到自己的所作所为是一种罪行”等等。

对歌德的诗才的评价是这样的（在 418 页上）：

“他认为每部作品中重要的，主导的是实质、本题、涵义、方向……其他的一切，修饰和语言，都被称为‘衣服’，它可以裁成这样或那样，好一点或差一点，但对整部作品的价值却并无重大的影响。”

难道这像歌德，像主张和谐和泛神论、不允许把思想和形式分割开来的歌德，像说出以下的话来的歌德：

Nichts ist innen! Nichts ist aussen!

Denn was innen ist——ist draussen! ①

在歌德看来，被弗龙琴科先生称为“外衣”的形式与思想休戚相关，就如躯壳同灵魂的关系一样！此外，在三百七十五页上还说：“要是听听神秘主义者的意见，那么浮士德显然无疑是根据神秘主义的精神写成的”；我们恳请翻译家先生把这些神秘主义者的名字指出来……在四百二十七页上，翻译家在谈到歌德的科学发现时要人相信，他那些臆想出来的发现没有一项是被公认有用的，“它们全都被学术界遗忘了——那是自然而然的事情。”我们请弗龙琴科先生注意，歌德有关颜色的理论几乎已被所有的科学家接受了……

最后，让我们来谈谈译文本身。不管译者对其所译的作品有些什么样的意见，如果他尽心尽力地去做，他总是能对得起自己，也对得起读者的。我们只要看一看弗龙琴科先生认真、诚恳地完成他的译作之后取得多大的成功就行了。无论哪一种译文，在大多数情况下，都是以不懂原著的人为对象的。译者付出劳动的目的并不是为了让懂原著的人有机会评价一下某行诗，某个词语转达得准确与否：他付出劳动是为了“大众”。一部译作即使在事先已向广大读者作了种种有利的宣传，它依然要争取他们，就像原作在当初争取本国人民的承认一样。而能够打动广大读者的却只有确凿无疑的美的作品，只有才华；一个翻译家必须有才华，有创作的天赋；仅仅严格、认真是不够的。一张银版照相总应该算是维妙维肖，认真到头了吧？然而，一幅出色的画像难道不是比任何银版照相要美好和忠实一千倍？翻译家的功劳是巨大的，但只有在这种功劳不能不被人承认时才算数。许

① 德语：没有纯粹的内在之物！没有纯粹的外在之物！因为内在之物同时即是外在之物！

多不算平庸，但也并非才华横溢的人往往很乐意搞翻译，他们在翻译时可以省得自己搞创新（也许，他们已经试过几次，但没有成功）；他们手头有着现成的材料，与此同时他们依然在创作，好像是自己在写一样。但是，我们心目中的真正优秀的翻译家却不是这样的。真正优秀的当然不多见。他们不能称为独立的天才，但他们能深刻和真切地理解已为他人所表达的美，善于艺术地再现由他们心爱的诗人留给他们的印象；在他们身上占上风的是领会能力，而他们的创作才能则带有被动的、必须有所倚靠的特点。他们中的大部分人有着精细的鉴赏力，有着高度的反应能力。施莱格尔是这样的人，福斯也是这样的人。他们翻译某一位诗人的作品，往往是因为对他不知不觉地抱有好感（我们可以回忆一下茹科夫斯基和席勒）；每部优秀的译作总是渗透着译者对原作所怀的那种有根有据、合情合理的爱，也就是说读者可以感觉到在这两者之间确实有着直接的联系……

弗龙琴科先生只是局部地达到了这些要求。我们乐意为他那种一丝不苟的态度、孜孜以求的精神说句公道话；他翻译《浮士德》，就如常言所说的那样，是 *con amore*^①——而且许多地方，特别是梅非斯特这一角色，确实译得挺成功；但是，他不是诗人，甚至不是一个写诗的人；他不懂得使诗歌成为和谐整体的秘密所在。他在前言中说，“注意诗句的流畅可读不是第一位的，而是最末一位的事情……”而我们关注的可不是诗句的流畅，而是诗是否成其为诗；老实说，我们在弗龙琴科先生那里找不到这样的诗。我们在前面已经说过，翻译家先生把梅非斯特那些讽刺挖苦的、断断续续的散文话语往往译得挺成功，尽管有时在这些话语中夹着某些与德国的梅非斯特完全格格不入的令人讨厌的俏皮话：梅非斯特并不是一个幽默家……在魔女那里的一场，

① 拉丁语：带着爱的。

在“邻妇之家”的一场(134 页)甚至译得相当好,虽说在这里我们也不怎么喜欢让玛尔太说出“可爱的傻子”之类的话来(141 页)。但是,我们且不谈那些在悲剧开头特别多见的抒情段落,就是浮士德本人这整个角色也译得相当差劲,尽管是准确的。这种准确却并不怎么让我们高兴——现在我们来解释一下原因。一篇译文越是让我们感到不是译文,而是一篇直接写成的、别具一格的作品,那么它便越是精彩;原作在译者的心里经过了一番同化和制作,而读者则丝毫也不应该觉察到那种同化和制作的痕迹;好的译文是完全的转换,完全的变形。这样的译文不可能不准确,就像拉斐尔圣母像的优秀摹本不可能比原作宽一点,或者长一点,或者窄一点;蹩脚的译者就像那些老是拿着圆规在自己的画面和原作上比划测量从眼睛到嘴唇等等的距离,而对自己画不像又感到莫明其妙的孩子。当然,我们的比喻并不完全适用于弗龙琴科先生的劳动……但是,他的劳动——确实是劳动……这不是轻松自如地从地底下喷涌而出的源泉:这是抽水机吱吱嘎嘎地从里面抽水的一口井。你们禁不住会不断地高呼:好啊!又一个难点给克服啦!……其实,我们不应该去考虑那些难点。那些虽然不懂原著,但有着良好的听觉和鉴赏力的人在这件事情上倒是更好的裁判;就让他们读读以下的诗句吧:

我跟神不相似;我的命运很清楚,
我像那蠕虫,在尘土里居住,
在那里觅食,并在行人的足下
找到死亡和坟墓。(35 页)

他们大概会对那些用黑体字印出的词语感到诧异……确实,正是这些词语没有正确地转达原作的意义……

歌德说的是：

Den Göttern gleich' ich nicht! Zu tief ist es
gefült...

Dem Wurme gleich' ich, der den Staub durch-
wühlt,

Den, Wie er sich im Staube nährend lebt,
Des Wandrers Tritt vernichtet——und begräbt...

即，

我跟神不相似！对此我深有所感……

我像那蠕虫，在尘土中乱钻，

在尘土中生存，摄取营养，

被路人一脚踩死，就地埋葬。

重复“尘土”一词是多么痛苦！最后的“埋葬”一词听起来又
是多么凄惨！……有人会对我们说：翻译《浮士德》特别困难……
我们同意；但是，平庸处处令人生厌，即使在翻译中也是这样。

我们再说一遍：弗龙琴科先生的译文是忠实的，但我们已
经说过——这是一种什么样的忠实。在作者和译者之间我们觉
察不到有一致的、深刻的、总体的联系，却找到了许多接头，它们
像一根根线一般把俄译本《浮士德》中的每一个词缝到相应的德
语词上面去。在有的场合，甚至最亦步亦趋的忠实也变得不忠
实了。比如，在弗龙琴科先生的笔下，玛加蕾特是这样谈论梅
非斯特的：“他使我在内心深处感到厌恶……”这是逐词的译法，
语句显得多么别扭，累赘！弗龙琴科先生译的主要是词语……光
是词语——使人不由得想说：

什么都有……独缺一个小玩艺；
它们的精神联系已经不翼而飞。(89 页)

不过，在弗龙琴科先生的译文中，除了梅非斯特的话语大部分译得比较成功之外，还有一些地方也转达得挺有艺术性。我们深信，《浮士德》的所有读者都会乐意欣赏以下的诗句的(46 页)：

请眺望城市：它在谷地里展现，
从这儿看去，真像一幅画卷；
一大群熙熙攘攘的游人
从狭窄的古城门蜂拥而出，
大家在迎接阳春的柔晖，
庆祝基督复活的佳节。
他们在操劳之后也获得复苏，
暂时忘却日常生活的艰难，
纷纷摆脱山墙屋顶的重负，
跑出沉闷的工场，狭小的房间，
离开阴森森的教堂的帐幔，
跑出壅塞、狭隘的街道，
为了敞开疲惫的胸膛，自由自在
吸一口春天的空气，祛除病害。
请看，请欣赏吧！处处人群如潮，
聚而又散，有近有远；
闪光的河面有许多活泼的小船，
飘来荡去，穿梭不绝；
请看码头处还有一艘，装得多满，
唔，它也离开了河岸。

不管往何处看——从四面八方，
就是从山上也能瞧见彩衣在闪现……

真美……O, si sic Omnia! ① 我们在前面提到，按我们的理解，翻译家先生没有必要强迫梅非斯特开玩笑；不过，能使译文带上一点色彩毕竟还算显示出译者的某种独立性，其实所有别的内容都转达得相当平淡。此外，我们发现，翻译家先生在所有表达激情的场合都用上了古斯拉夫语词，用上修辞夸张的手法，这些手法不管用在何处都难以得体，只会使读者扫兴，而用在《浮士德》中则更是不妥。歌德的一大长处，甚至同席勒相比，也是在于他那刚健有力的文风，简练质朴的言辞：就在他的《塔索》中，在他的《伊菲格涅亚》中，尽管对诗句着意润色，有时还再三推敲，但同席勒的晚期创作相比，使用古词语要少得多，那是因为歌德的才华是从他自己的日常生活中直接形成的，充满了现实感。可以引证一下我们前面说过的话，在歌德的心灵里热情的冲动和极为细腻发达的内省能力是并存的。但是，举个例子说，在《浮士德》译本的第一场中有谁能够从以下那些笨拙的诗句中认出这是热情洋溢、慷慨激昂的歌德的诗呢：

Почто вы, звуки, мощны и отрадны
Меня здесь в прахе ищете? К чему?
Гремите там, где к вам сердца не хладны
Я слышу благовест, но веры не иму…
А чудеса суть чада веры!
.....
Звучали веще в тьме колокола.

① 拉丁语：唉，要都是这样就好了！

.....

В поля, леса я убёгал,
Точил ручьями слёзы умиленья...

.....

Воспоминаний детских сила
Претит мне предпринять последний,
грозный шаг. ①

(39—40 页)

总之,翻译家先生用了大量的陈旧词语,甚至是非俄罗斯词语。经常可以见到“возмогу”(我能够),“почто”(为什么),“днесь”(今天),“перси”(乳房),“нарицать”(称呼),“зане”(因为),“некий”(某个),“млада”(年轻的)诸如此类的词……浮士德对地灵说(28 页):

Снести твой зран я не имею сил... ②

此外,还遇到像“однак”(可是),“враздробь”(分散地),“никто не весть”(无人知晓),“а что творила”(干了些什

① 这些诗句的中文意思是:

你们,浑厚的、令人愉悦的歌声,
为什么,为什么在红尘中将我找寻?
快飘到别处,那里的人们不会无动于衷。
我却没有信仰,虽然听到了福音……

.....

钟声带着预兆在昏暗中齐鸣。

.....

我跑到田野,跑到森林,
因感动而热泪纵横……

.....

儿时的回忆是一股动力,
使我不去走可怕的最后一步。

俄语译文中用黑体字母标示的均是旧词。

② 此句意为:“你的相貌叫我受不了……”黑体字母标示的是旧词。

么),“ухновение”(破灭),“пялиться”(瞪眼)之类的词语;名词第二格又总是放在被说明的词的前面;例如:

Мечтавший

Быть к вечной истины зеркалу близким...①

同时,我们不得不再次指出,翻译家先生的作品没有诗意。举个例子,就拿《浮士德》中那首著名的《献诗》来说吧。歌德是用五音步抑扬格来写它的,中间还有一个停顿,但有三行诗却是例外:

Und manche lieben Schatten steigen auf...

Die Seelen, denen ich die ersten sang——

Nach jenem stillen ernsten Geisterreich,②——

人们会感到,在此没有停顿是由这三行诗本身的内容所决定的。而在弗龙琴科的译文中,《献诗》所有各行都没有停顿,读来相当吃力……也许,许多人会觉得我们的意见是吹毛求疵;不过,我们是想向那些有着良好的音乐听觉的人们证明,一个受人敬重的翻译家未必能够掌握为每个诗人所领会的那种和谐的乐感。原作的意思转达得几乎都对,除了几处有意的变换和几处无意的错误之外。属于第一种类型的某些情况,我们认为不能责怪弗龙琴科先生,虽说我们觉得有些地方倒不如省略为好(例如,在《天上序曲》中梅非斯特的话的译法等);但是,也有一些地方明显地表现出或是对自作聪明的鄙视,或是对渲染色彩的过

① 此句意为:“向往着跟永恒的真理之镜接近……”黑体字母标示词序倒装,即第二格词语“Вечной истины”放在被说明词“Зеркалу”之前。

② 德语:许多可爱的幽魂飘然上升……听我怀念森严沉寂的亡灵之邦,听我第一个向他们歌唱。

于爱好。比如，歌德笔下的浮士德说：“让枯燥的思想（trock-
nes Sinnen）来猜识这些神圣的灵符只能是一场空忙”；弗龙琴
科先生却译为：

但在解释符书的意思时，
智力却无法将它们猜破；

在弗龙琴科先生的译作中，浮士德把瓦格纳称为“蠢驴”和
“笨蛋”；梅非斯特则闲扯什么玛加蕾特的“闺房”，什么他自己的
“小脸蛋”，什么浮士德“头脑犯了傻”；一个市民还用了“揍丑脸”
之类的词语。有些诗句是完全转达错了：例如，什么是（第1
页）：“尘世的生活以前用以**修饰自己气魄**的东西”？在十五页上还有：

大海汹涌澎湃；而岸上
群山和田野却纹丝不动……

歌德说的却是：“大海从山崖脚下卷起洪波万顷”；在六十七
页上还有：“那里有出于纯粹的爱而发出的赞美(?)……”等等。
甚至还碰到这样的错误，它们表明译者对语言——不是书卷语，
而是口头语——缺少功底。举个例子吧。在六十六页上：“gute
Mahr Sagen”根本不是表示“讲故事”，而只是表示“聊聊天”；在
九十六页上，弗龙琴科先生将一个十分普通的用语“aus dem
letzten Loch pfeifen”（意为“奄奄一息”——字面的意思是“从
最后一个洞孔吹笛”）当成了猥亵话，并且以一个认真的翻译家
的态度一本正经地将它译了出来……译得怎么样呢？请可敬的
读者自己去读读吧……在一百〇二页上：“Sie sind vom Rhe-
in”表示的是“他们是莱茵河人”，而不是“他们路过莱茵河”。在

一百六十页上，梅非斯特对浮士德说：“嘿，有时我也让你自己哄骗自己”，而译文是：

我总是**设想**(?)

用什么哄哄你也许挺快意……

在一百六十八页上：

一切力量都在感觉之中……

大自然不过是声响和轻烟……

歌德说的是“词、名称”(Name)。大自然放在这里毫无意义。在一百八十七页上，“aus dem vergriffenen Büchelchen”译成“**不假思索地**按照书本”；实际上应译成：“按照摸脏了的（因多次阅读而用旧、用脏）书本”。翻译家先生混淆了“ergreifen”和“vergreifen”两个词！在二百二十一页上，不知为什么把梅非斯特的话“Vorbei, vorbei!”（“过去了，过去了！”）译成“别管他们！我们走！”等等。至少在韵脚上并不要求这样做。

词语表达不准确的情况也相当多。顺便说说，弗龙琴科先生并没有必要在前言中说：“若有脱离原作、有所变通之处，则在注释中加以说明”……并非所有脱离原作之处都有注释！此外，我们确信，没有一个读者能够从弗龙琴科先生的译文中记得住四行连续的诗句。比如说，像下面的四行诗怎么能够深入到谁的记忆中去呢（我们姑且不谈那些懂得原作的人）。

Фауст

Да! Мёртвые Глаза…видно, что с участием

Никто их веждей не закрыл...

Вот Грудь, на коей я восторги пил,

Вот Гретхен, бывшая мне радостью и счастьем! ①

综上所述，我们可以得出以下的结论：凡是作为一个认真而又勤奋的译者（不是诗人）所能做的，弗龙琴科先生都已做到了……但是，这一**凡是**并不能使读者满意。值得注意的是，弗龙琴科先生的译作（他的《麦克白》、《哈姆雷特》）还没有一部被公认为是完美的文本；别的译者也在着手译这些悲剧，而且不无成绩。但是，作为领先一步的尝试，他的译作总是能带来很大的益处：它们把优秀的作品介绍给公众，同时也引起别的译者的兴趣，鼓励了他们；他的《麦克白》，他的《哈姆雷特》译得相当有味道；我们不会忘记，实际上正是**他**在我们的读者中激发起了对莎士比亚的热爱。但是，我们要坦率地承认，他译歌德的《浮士德》是不能胜任的；这样一个特殊的，充满激情和极富有诗意的个性只能由另一个诗人来转达……无疑，弗龙琴科先生的译本要比那些用抑扬格凑合而成的呆板空洞的《浮士德》摹本不知要高明多少；读者阅读这一新译本将会感到高兴，并会有所收获；但是，我们不能把弗龙琴科先生的译作看作是完美的文本，即使我们暂时以它为满足，直至出现一个如德国人所说的“*der rechte Mann*”②方罢。

① 这些诗句的中文意思是：

浮士德

对！那是冤害的眼睛……看来，无人心怀怜悯

将她的眼皮合上……

那是我曾在其上领略过喜悦的酥胸，

那是格蕾辛，她曾是我的欢乐和幸福！

俄语译文中用黑体字母标示的是旧词语或书卷语。

② 德语：真正的人物。

我们关于《浮士德》作品本身的意见读者已有所了解；德国人该是到结束对《浮士德》过分崇拜的时候了（还在不久之前，我们还读到卡里耶尔先生的一首诗，他在诗里把《浮士德》称为“das Buch des Lebens”^①），因为往事无论有多么美好，也不应该欣赏过久；德国人浮士德早就应该走出自己的斗室，可是他依然紧挨着瓦格纳坐在那里，就像民间传说中的腓特烈大帝那样，坐在地底下打瞌睡；^②他应该停止探讨那些先验的问题了……不过，对我们俄罗斯人来说，《浮士德》是不会有这样的影响的；我们一向不以自己的见解的确定和静止不变见长；相反，该担心的倒是《浮士德》在我们那儿可能被漠然置之，不会引起多大的思索，何况弗龙琴科先生的译作是一部严肃认真的巨著，他除了听到几声平淡的道谢之外是从任何人那里都得不到酬劳的。有什么办法呢！这是目前我们此类著作的共同命运。

冯玉律译

① 德语：人生之书。

② 自此之后他走出来了……照许多人的看法，他甚至走得太出来了。1879。

——作者注

哥萨克卢甘斯基^①的中短篇小说和故事。 圣彼得堡。古滕贝格印刷厂。1846。四卷。

《祖国纪事》的读者们也许随着时间的推移会读到有关弗·伊·达里创作的详尽而又尽可能全面的评论；但现在，我们只打算对这位卓越而又独特的天才作一番扼要的评述。记得有个蹩脚的诗人曾经大发感慨，说若是上天允许他自己决定命运，他宁可不当四等文官，不当百万富翁，而要当一个人民的作家。上天并不总是倾听凡人的祈祷的；它只让那位诗人押押韵脚，倒让哥萨克卢甘斯基成了真正的人民的作家，尽管后者看来并没有祈求过。在一个天才的身上，我们最珍视的是他的一致性和整体性：成为大师的不是那些有才华而不会正常发挥的人，而是那些把自己的才华运用自如的人。而达里先生则既是才华横溢，又是将它施展得得心应手，特别是在他熟悉的领域里。

我们既然把达里先生称为人民的作家，便得说一说这样称他的理由。现在，在我们中间还流行着一种错误的意见：只要谁操起民间的用语，编造一些俄罗斯风味的笑话，在作品中经常表白对祖国的热爱和对外国人的极度鄙视……他就成了人民的作家。但是，我们却不是这样来理解“人民的”这个词。在我们看来，只有由于特殊的天赋，或者由于坎坷多变的生涯，似乎再次做了一回俄罗斯人，对自己的人民的本质，对其语言，对其生活有了全面的体验，他才能获得这一称号。我们在这里使用“人民的”一词也已经不同于将它用在普希金和果戈理身上的那种情况了——这里有着特殊的意义。为了获得在这种特殊意义上的

“人民的作家”的称号，与其说需要有与众不同的个人才华，倒不如说需要对人民的同情，对人民的亲近感，需要有纯朴、关切地观察事物的愿望。在这一方面，俄国文学界没有一个人，根本没有任何一个人能够同达里先生相比。他了解俄罗斯人，就像了解自己的口袋，自己的五个手指一样。十年之前，当哥萨克卢甘斯基的头几篇“传说”发表的时候，它们便以俄罗斯的思维方式和言语风格，惊人丰富的纯正俄罗斯俗话短语引起了广大读者的注意。诚然，从内容的角度来看，它们还谈不上有什么独到的艺术长处，但却因其毫不作假的清新格调而同自称的“人民的作家”那些鄙俗不堪的插科打诨大相径庭。作为大手笔的初步尝试，这些故事写得十分出色；但是，这一类作品毕竟还不具有真正的文学上的意义……所以，作者并不停留于此：哥萨克卢甘斯基成了达里。达里先生现正处在创作的鼎盛时期，他的优秀作品都是在近年问世的。

我们不妨谈谈构成他的才华的那些特点。达里先生很聪明——这是毫无疑义的；但是，他还非常机智，具有俄罗斯人所特有的那种机智。他在一生中大概见识和经历了许许多多事情。他很少有幽默感，但却有使不完的俄罗斯式自由奔放的俏皮劲。正如常言所说的那样，他身怀绝技，看上去是个天下最老实的人，是个天下最温厚的编故事的人；可是，你们却突然会感到，头发给一把抓住了，身上给刺进了利爪——而作者却站在你们面前不动声色……“这可不关我的事。你们现在情况怎么样？”俄罗斯人吃了他的苦头——但俄罗斯人喜爱他。因为达里也喜爱俄罗斯人，喜爱那个客栈老板，还有老板那块可以食用的毛巾，以及老板在若有所思时便把大胡子搁在上面的那柄肮脏的刷子。达里的笔法纯粹是俄罗斯式的，有点笨拙，有点粗糙（而我们却

① 俄国作家弗拉基米尔·伊万诺维奇·达里(1801—1872)的笔名。

极其喜欢这种笨拙和粗糙),但是准确、生动、妥帖。哥萨克卢甘斯基(难怪他是个哥萨克!)没有足登高跷,没有对我们说:“诸位先生,我要给你们讲这个那个;我是个十分凶狠、绝顶聪明而又极会嘲笑的人……”根本没有这样做!听听他说的话——柔声细语,心平气和。可是,在他的小说里却不时碰到一些东西,叫人吓一大跳,在那些学者和能言善辩的先生那里什么都有,却独缺出人意料的东西……而我们这些罪人,这些咬文嚼字之辈却只喜欢出人意料的东西。有时候,读者甚至会感到委屈:俄罗斯人怎么会都给这个哥萨克吸引住了?可是,又有什么办法呢!……确实,哥萨克有时太会逗趣,有点炫耀“口才”……不过,谁的身上没有毛病!还得承认,达里先生的中篇小说并非写得都很成功;叙述冲突的发生和解决,表现激情的变化,刻划整个性格的发展过程——这都不是他的拿手戏,至少他在这方面算不上第一流的大师;但是,小说在没有牵涉到心理活动之处,在作者进行白描,为人们展示出一个大肚子的商人,或者坐在农舍土台上的俄国庄稼汉,客栈老板,勤务兵,请客的地主,中级官吏之处——便不能不令人叹为观止……达里先生的作品若经翻译,便未必为外国人所喜爱:它们的俄国味太重,他们的民间色彩太浓;但是,我们欣赏它们,这并不是因为某人给描写得维妙维肖,而是因为俄罗斯人总是喜爱俄罗斯的东西,而不管它有时是多么可笑。我们这些罪人承认,看到庄稼汉尽管发表了多少明智的言论,在复活节后的一周内却依然没有翻耕土地;看到客栈老板将世人分成两类,自己人和外人,并对他们区别对待……便感到其中有着特别的妙处。在俄罗斯人的身上正蕴藏着、孕育着未来伟大的事业和民族蓬勃发展的种子……

达里先生想必曾在俄罗斯的南部和东部地区住过多年……不过,话还得说回来,什么地方他没有去过呢!摩尔达维亚人,犹太人,茨冈人,保加利亚人,吉尔吉斯人——这些民族他都熟

悉。他描写起他们的生活、风俗、城市和乡村，我们俄罗斯的形形色色的自然景观来真是巧妙无比，只用寥寥几笔，却极为准确。达里先生的记忆力远胜过他的想象力；不过，这种精确、敏捷的记忆力是抵得上任何一种想象力的。我们大概会同意这样的看法：达里先生若是一辈子住在某个城市里，他的才华也许还达不到现在的一半；然而，也有许多人跑遍了整个俄罗斯，可是什么也没有看到，什么也没有听见，什么也没有记住，或者记住的尽是一些鸡毛蒜皮。若是瞥上一眼便能发现某一地区及其居民的特点，捉摸到各种各样——用高雅用语来说——“个性”的细小入微的表情变化，并且在种种喧嚣繁忙之中始终保持着那种自由达观的心境——这难道不是天才？值得注意的是，达里先生看来已经意识到自己那种引人瞩目的特点，所以不让它发挥过头，难得会像韦利特曼^①先生那样一味地追求风格，尽管他同韦利特曼先生有许多相似之处。有一个方面他还没有完全掌握好，几乎所有我们的作家都是如此，甚至包括果戈理——那便是描写女性……有时候，我们也希望在达里先生的作品中找到更多的情趣；像他这样一位富有经验的作家总不能老是摆弄一些贫乏的玩笑，诸如瓦克赫·西多罗维奇·柴金各章的如下题词：“从带灯的扫把到上校本人，然后……”，“从诉讼代理人涅伊罗夫直到卡柳欣家的姑娘们……”之类吧。

尽管如此，我们不能不为《弗·伊·达里全集》的出版而由衷地向俄国公众表示祝贺。希望这一次的成功能够鼓励他为我们提供更多像《香肠商人大胡子》一类中篇小说，再来几篇像《客栈老板》、《勤务兵》、《庄稼汉》一类的特写，希望他像摆脱还不十分成熟的少年时代的游戏一样，不再写那些押韵的故事和笑话，特别不要去写诸如《十字路口之梦》之类的作品，这部作

① 亚历山大·福米奇·韦利特曼(1800—1870)，俄国作家。

品中虽然有不少成功的细节描写，但同莎士比亚的《仲夏夜之梦》过于相似，这同一位有天分的作家是不相称的。达里先生已经在我们的文学界占据了一席十分光荣的地位：希望他能最终把这一地位巩固下来。

冯玉律译

《外甥女》。长篇小说，叶甫盖尼娅·图尔作。四卷，莫斯科，1851。

有一段时间——几年之前吧，——在我国的评论界流行起某种品级表来——根据才华的大小将从事写作的人分成各种品级：一般的小说家，社会风尚的刻意摹写者，普通的才子，艺术上的才子，有天赋的才子，最后甚至是天才。还有世界性的天才这一级，不过达到这一级的人为数不多。现在，这股风已经过去了，顺便说说，许多有天赋的才子和天才到头来显得并不怎么出众也是其原因之一；这股风既然已经过去，我们便不打算取笑它。不过，这一初看起来是过于拘泥于细节的分类比起目前一本正经、枯燥乏味、冷漠无情的评论来倒包含着更多的新意，对艺术及其活动家的更多的信心。一般来说，某种系统的办法总是由一批热心人来倡导和推行的……我们这些老人现在已经顾不上什么系统了。所以，我们不去探究那些早成往事的术语，不去触动它的陈年积灰；但是，我们请求读者允许我们在对图尔夫人的作品进行评价之前就才华的一般问题，就其各种特点谈几点不成系统的意见。读者可以放心：我们讲话不长；我们年轻时那种慷慨陈词的劲儿已经随前面提到的那个时代一起消逝了，而离垂暮之年的唠叨习惯则还有一段距离。

我们就从众所周知的一点事实谈起吧。才华往往有两种：一种才华独立不羁，似乎同作家个人互相分离；另一种才华则多少同个人有密切的关系。我们并非想以此来说明，上述独立不羁的才华同整个生活——这个一切艺术的永恒的源泉——以及尤

其是同作家个人可以没有经常的、内在的联系。对这种似乎不知从何处掉到某人头上，稳坐在那里，并时不时像笼中的小鸟一般啁啾几声的所谓“客观的才华”我们是不相信的。但是，从另一方面看，我们不能不感到，比如果戈理的人物就像常言所说的“能站得住脚”，栩栩如生。如果说这些人物同他们的创造者之间有着必然的精神联系的话，那么这一联系的本质对我们来说却是个谜，这个谜已经不能由评论家，而是要由心理学家来解破了。在第二等才华中，或者说得委婉一点，在另一类才华中，这种联系却是能为读者所感知的，作品看来也能站得住脚，但是创造出它们的手却没有挪开，在它们的血管中流动的还不是自己的血液，对它们能够生存的信念总有点牵强。它们之所以有生命力，并不是因为它们能够独立地集中表现生活，而是因为它们毕竟是活生生的人创造出来的；不过，这些作品往往以其诚恳、真挚和热忱见长；艺术技巧的缺陷和弱点被其他方面的长处所弥补了。在这些作品中也许讲的道理较少，但是它们却能激发起更大的同情，特别是当它们谈的是亲身经历过的真实的话——艺术中没有真实，一切都无足轻重。当然，在我们的分类中没有任何绝对的东西：若是把极为丰富多采的艺术个性分成若干凝固不变的档次，那是可笑的事；但是，我们这样划分的总的构想看来还是对的，是合乎事实的。

图尔夫人的才华便属于我们假定的这第二种类型，为此我们感到很高兴。通常，作家们本人也挺愿意具有所谓“客观的才华”，他们渴望获得这个德国式的修饰语，将它当作最光彩的赞词——评论家也是一样。至于读者，就不能这样说了：他们不会钻研这种抽象的道理，而只喜欢他们感兴趣的东西。但是，再说一遍，我们挺高兴，因为图尔夫人正是她现在的样子，理由很简单：图尔夫人是一位妇女，一位俄罗斯妇女，且不谈我们对这种赫赫有名的“客观性”——就是一位俄罗斯妇女的意见、心情、

声音——有多么尊重，所有这一切对我们来说也是珍贵的，也是亲切的……而这些珍贵的东西、亲切的东西在艺术领域里可以说还是通过图尔夫人之口才第一次表现出来。在我们俄罗斯有许多女作家；她们中有些人很有才干；但是，在她们所有人当中能同图尔夫人争一争是谁首先说出了我们刚才提到的那些话的却只有一位业已故世的加恩夫人——我们向活着的夫人们表示歉意。这位俄罗斯妇女确实有着一颗火热的俄罗斯的心，有着女性生活的经验，有着出自信念的激情——她还有着天赋的“纯朴而又甜蜜”的声音，用它来成功地表现内心的生活；但是，任意编造的毛病把她毁了（这个词尽管听起来挺怪，但它的意思是对的），过于讲究辞藻的做法使她受到了损害，本想有所建树和创造，却成了一场无谓的空忙，到头来还是打上了马尔林斯基那种有害的华而不实文风的印记。在那些喜爱优美文笔的人的脑海里，她依然留下了美好的，甚至可能是感人的记忆；但是，在真正的、活生生的文学艺术中她是沒有地位的。图尔夫人却很幸运，因为她的首次创作尝试成功了，尽管在她的作品中，正如我们在下面要谈到的，有许多地方也反映出了某种文风的影响，这种文风曾经最终使她的先驱者荒废了美好的才华。

图尔夫人首次出现在公众面前大约是在两年之前。大家对小说《错误》所产生的印象还记忆犹新，小说《责任》加强了这一印象，而我们现在分析的那部长篇小说中的一节《安东宁娜》则使这一印象最终巩固了下来。（我们不去谈论《第一个四月》这部戏剧，那是图尔夫人在她感到陌生的体裁中所作的一次不成功的尝试，也不去谈论刊载在《祖国纪事》上的中篇小说《两姐妹》。如果一部作品的基本思想是虚假的，那么任何一个有才华的作家都无法克服由此造成的困难。）图尔夫人使人产生了很大的期望，这些期望已经完全得到了兑现，以至已经不再成为期望，而成为我们文学的一笔财富；谢天谢地，图尔夫人的才华并不需

要夸奖，它能够出色地经受最严格的评判。

我们打算详细分析图尔夫人在创作《外甥女》之前所写的作品。她的才华就其本质而言并不能显示出巨大的多样性，同情地关注她的才华的人只要细心加以观察，便可以在每部作品中看到它的全貌。我们只是指出，小说《错误》尽管内容并不新鲜，文笔粗糙，而且稍显冗长，令人厌倦，却因其感情的真挚，毫不作假的热忱，某种执着的追求，崇高而又勇敢的心灵——这种心灵在承受痛苦的打击之后没有陷入病态的忧伤，却能永葆青春——而使大家惊叹不已。此外，《错误》一书处处洋溢着莫斯科和莫斯科社会的气息。而《责任》一书中的某些地方有点使人想起乔治·桑的作品——那里流露出一种由勃发的情欲而产生的深刻的不安。至于《安东宁娜》，我们现在不去单独地评论它，而是谈谈本文开头提到其标题的那部长篇小说。

长篇小说——四卷的长篇小说！你们是否知道，在当代俄国，除了一位妇女之外是没有人肯下决心来从事这项艰苦的，至少是旷日持久的功业的？说真的，用什么来充实这四大卷呢？瓦尔特·司各特式的历史小说——像巍峨、壮观的大厦，它的坚实的基础深埋在人民的土壤之中，洋洋洒洒的前言就像一根根廊柱，还有许多富丽堂皇的厅堂，以及作为通道的幽暗的走廊——这种小说在当代几乎是无法写出来的：它的时代已经过去，它已经不符合时代的要求了……也许，在我们这里，它的时代还没有到来——不管怎么样，它还没有在我们这里风行起来，——连拉热奇尼科夫^①的作品都是如此。卷数达到 ad libitum^②的“à la Dumas”^③的长篇小说在我们这里确实是有的；不过，读

① 伊万·伊万诺维奇·拉热奇尼科夫(1792—1869)，俄国作家。

② 拉丁语：无穷无尽。

③ 法语：“大仲马风格。”

者将允许我们对其不置一词。当然，它们是一种事实，但并非所有的事实都有意义。还有两类小说，它们初看起来迥然不同，而在实际上却相互接近得多，为了避免各种并非处处相宜的解释，我们不妨将它们主要的代表人物的名字直呼出来：乔治·桑式的长篇小说和狄更斯式的长篇小说。“这类小说在我们这里是写得出来的，而且看来也能被人们所接受；但是现在请问一下，我们社会生活的种种现象是否已经表露得如此充分，以至为了再现它们非得写有四大卷篇幅的长篇小说不可呢？最近一段时间各种片断和特写所取得的成功似乎证明了相反的意见。在俄国的生活中，我们暂时只听到一些单个的音响，它们在诗歌中算是引起了同样迅速的回声。果戈理的例子不能说明任何问题：首先，对像他那样的人来说，美学法则并无约束力，他可以毫无骄矜之意地说，全俄罗斯的人都注目于他；第二，他把自己的《死魂灵》称为长诗，而不是长篇小说——这里颇有深意。《死魂灵》确实是长诗，看来是叙事长诗，而我们谈论的却是长篇小说。”^①不过，有人会问我们，如果我们真的难以承认四卷本长篇小说在文

① 引号里的句子被那位对果戈理抱有私人恶感的书报检查官删除了。依我之见，这一武断妄为的事实要比所有那些有关“自由精神”——“伪预言家”之类出名的笑话更能令人信服地说明当时文学界的无权地位。记得就是这位书报检查官声称，不应该将那首轻松喜剧中的小诗刊登出来：

我在豌豆街上走……
可是找不到豌豆！

第一，他说，这毕竟是一种批评，是对上级措施的不满；第二，现在说的是豌豆……可是，谁能担保，另一个作者不去利用书报检查官的一时疏忽写出：

虽说我在自由的时候走——
可是怎么也找不到自由！

所以，最好别让人们去谈论豌豆。

1879 作者注

学意义上是可能的话，那么为什么我们会认为只有我们的妇女才能着手写作，并且完成这种空前未有的作品呢？那是因为对一名妇女，甚至是从事写作的妇女来说，是不存在那些会使文学家在迈出第一步时都会趑趄不前的障碍的。她不怕在整整几十页里填塞毫无必要的议论或与正题无关的故事，或者甚至是废话——她不怕出错。她写得很迫切，很快，对任何写作活动都抱着一种不由自主的敬意，也不讲究文学的气派和技巧；要是有一个妇女想采用另一种写法，她便为难了，这样的“女作家”便为难了！不过，人们可别以为我们在要求女作家搞什么不知不觉的、下意识的创作。思想，连同它所有的痛苦和欢乐；生活，连同它所有看得见和看不见的秘密，能为男子所了解，也能在同等程度上为她所了解。我们只是认为，在女性的人才身上（包括她们之中最杰出的一位——乔治·桑）总有着某种不正规的、非文学的、直接出自内心的、终究是未经深思熟虑的东西——总之，要是没有这种东西，她们便不会有过多的奢望，而且，顺便说说，也没有胆量去写四大卷的长篇小说了。

现在，我们就来谈谈它——这部长篇小说吧。在分析它的内容时，我们希望能够就图尔夫人的才华问题把我们的意见说得清楚一点，因为对这个问题我们至今还只是笼统地提了一下。

长篇小说的开端并不怎么成功：开场白占了四十六页，虽说我们从中可以了解主要人物的情况，但就凭图尔夫人不善于描写这点理由就可以把它大加删节；她的大部分描写都显得单薄、拖沓；她的画面不平稳，不清晰，她若是想要别人喜爱这些画面，那她自己首先就得喜爱它们；而她的那些人物只有在开始行动之后才渐渐变得生动起来。小说的女主人公——外甥女玛莎住在乡下她的姨妈，一个任性、古怪的老姑娘那里。玛莎的双亲早已去世，没有留下任何遗产。她的外祖母，一位好心的老太太和她住在同一幢房子里，当玛莎遭到坏脾气的姨妈挑剔和责骂时，还

充当她的保护人。在图尔夫人尽管稍显平淡，但相当真实地描绘的这个家庭小圈子里闯进了这一家子人的朋友，邻村管事的儿子，玛莎的教师伊利缅涅夫先生，一个长着淡黄色头发的年轻人。他忘我工作，举止笨拙，为人正直，态度谦恭而略带忧郁，内心还深藏着爱意，这一类人物由于《安蒂亚娜》一书中拉尔夫形象的成功而必然出现在最近一段时间女作家们所写的每一部长篇小说中。

在他与他的学生玛莎之间存在着一一种极为温柔，诚为可嘉，但对读者来说又不无些许乏味的关系。她是她的老师，她的朋友，她的教育者。他非常爱她，而她也爱着他；但是，你们从小说的最初几页起便已经觉得，这种相互的爱恋是不会马上获得美满的结局的，暴风雨将会破坏这种田园式的宁静，玛莎的内心将会体验到一种要比对谦逊的老师所抱的那种孩子气的爱慕更为强烈和炽热的感情。这场暴风雨果真来临了。它的体现者便是风度翩翩的切利斯基公爵，他是伊利缅涅夫的父亲管理的那个村子的主人。他不是一个人来的：陪同他的是一位名叫普列特涅耶夫的先生，那也是一位长着淡黄色头发，脸色苍白的先生，从他那些显现得不很清楚的特征中读者好容易才记起他这个人好激动、爱幻想，一半像个孩子，一半像个老人。公爵照例占了上风。伊利缅涅夫照例猜到了这一点，心里痛苦却又沉默不语。普列特涅耶夫尽管还没猜准，但也恋爱上了，心里也痛苦，也沉默不语。公爵同玛莎的关系总是给描绘得又真诚，又细腻，又温存，这些特点只有一个女人才能感知和表达出来——可是这种关系突然由于姨妈瓦尔瓦拉·彼得罗夫娜的粗暴干涉而中断。公爵走了，在最后一次约会时他同玛莎立下了山盟海誓。在一段时间里，玛莎又忧愁，又悲伤；只有对她矢志不移的伊利缅涅夫同情她，帮助她忍受别离之苦……不久，她的外祖母去世了，临终时又把她托付给这个伊利缅涅夫，接着玛莎赴莫斯科，住到她

的另一个姨妈——别洛沃茨卡娅公爵夫人那里去。长篇小说第一卷便是以她离开老家为结尾的。我们乐于承认，还没有一处像描写玛莎，描写恋上了别人，而又最后一次同儿时的朋友一起，坐在度过幸福童年的房子里的玛莎的篇页中那样能够把分别时最后一天的所有痛苦和悲哀，把一个人在放弃为其所珍贵的一切时内心的呻吟和磨难，把这种几近于临终诀别的无穷无尽的忧伤刻划得如此贴切和真诚。

在继续评论之前，我们想就这第一卷说几句话。它的主要缺点是过于冗长。我们可以大胆说一句，要是将它删节一半，也毫无损失。图尔夫人缺少一种分寸感。在唠唠叨叨的描写之后又是整段整段怎么也停不下来的对话。特别是第一卷的中间部分，由于伊利缅涅夫和普列特涅耶夫这一对失恋的形影不离的朋友的不断出现，结果给弄得毫无生气；不过，有关这些缺点我们在前面已经谈过，并且把它们看作女性创作中或多或少不可避免的现象。然而，所有美好的、吸引人的东西，所有女性创作中令我们喜爱的东西在图尔夫人那里也都能找到。在她那些最平淡无奇的篇页中往往会听到一些时而使人不由得感到震惊，时而又把人深深打动的声音。在她那里是没有什么严格意义上的性格的。在图尔夫人的长篇小说中，正是她借以用来为我们说明主人公性格的那些描写成了最大的累赘。这些描写不能说明任何问题，有时候倒反而因为模糊和笼统而损害了它在读者中的印象。作者写得最成功的算是瓦尔瓦拉·彼得罗夫娜的性格，在这一性格的刻划中我们满意地发现了某种恰当、正确而又纯属女性的讽刺笔调。我们再说一遍，在《外甥女》的第一卷中是没有真正的性格的（至于切利斯基公爵，我们在下面还要谈到），但是有一个人物——玛莎，不能不引起人们深切的同情。不能说她这个人很独特；年轻的姑娘们实际上难得会有什么独特之处，在她们所有人身上重复出现的那些普遍的特点，她们共同的

欢乐、希望、不安、烦恼——她们的这种可以说是共同的个性在玛莎的形象中有着极好的表现。我们不想说，图尔夫人在第一卷中描绘的次要人物，像外祖母、伊利缅涅夫的母亲、他的父亲和其他人，其中包括那个写得相当成功的亲随、那个被惯坏的任性的小男孩是不真实的；他们只是平淡，缺少作为典型的吸引力和生活的立体感，所以无法使人牢牢记住。总的来说，人们是不会很快就把《外甥女》遗忘的，但是在这部长篇小说中，除了安东宁娜之外，没有一个人物能够长久地留在广大读者的记忆之中；我们可以大胆地作出这样的预言……不过，我们应该分析第二卷了。

第二卷的最初几章在整部长篇小说中写得最为出色：在这几章中描写了别洛沃茨基一家，包括那个母亲，一个态度冷淡，处事精明，十分体面、完美，而又完美得不自然、令人心疑的女人，以及三个女儿：大女儿梅丽活像她的母亲，二女儿阿纽塔是个没头脑而又爱交际的姑娘，三女儿索尼娅狡黠、聪明，年纪虽小却已经学坏了。所有这些人物，以及那些为她们充当陪衬的形象塑造得都很成功。玛莎在这个家庭中的处境也交代得很清楚，很真实；故事叙述得生动质朴，几乎没有一处被那些长达五页的有关现在、过去和将来的长篇大论或者唠唠叨叨的，也是讨论什么 *de omnibus rebus et quibusdam aliis* ① 的对话所打断。所有这些篇页都充满着一种真实性，一种诚恳而又热忱地反映出来的真实性。读者在自己心里可以体会到，玛莎在公爵夫人家中备受冷遇，心里很压抑。对她最初几次出门参加社交活动的描述也挺可爱。但是，从这一卷的中间部分开始就不那么有趣了；首先，又出现了普列特涅耶夫这个从小说的经济学角度来看是完全不需要的人物，他又像以前那样在自己周围制造一种忧郁难受的气氛，就像散发出煤气味一般。他对玛莎生气

① 拉丁语：一切东西，还加上些什么。

了，因为后者从社交活动中开始找到些许欢愉。我的上帝！这种生气真是太离奇了！同他一起，好像从迷雾中似的，又出现了各种各样平平淡淡的人物：涅瓦林公爵，杰文公爵，加宾公爵，扎波利斯基伯爵，契尔诺夫男爵，出色的音乐家阿林娜·连斯卡娅——所有这些公爵、伯爵、男爵和贵族子弟或多或少都在围着玛莎转。涅瓦林公爵甚至深深地爱上了她。最后，jeune premier^①本人——切利斯基公爵出现了。他依然爱着玛莎，可是为了不让人猜疑，又同别洛沃茨卡娅公爵夫人的大女儿梅丽调情。梅丽这个神情冷漠、城府很深、不露声色的姑娘倒也热恋着他，图尔夫人把这种“干巴巴”的、牵肠挂肚而又毫无动人之处的情感表达得再好不过了。最后，切利斯基公爵向玛莎求婚。在这之前的几个场面写得挺精彩，它们只有妇女，一位聪明的妇女才写得出来。她的目光在观察细节时不仅不会感到扑朔迷离，而且正是在这些细节中能够捉摸到生活和感情的动向。可是，另外几个场面却显得杂乱和冗长。在公爵和玛莎的关系最终澄清之前，那位品德高尚的伊利缅涅夫也到了莫斯科。读者对他的出现怀着一种奇特的感情，就像我们经常迎接某些好朋友时那样：我们很高兴看到他们，但是同他们离别也不会不愉快，而当他们不在场的时候我们似乎更乐意给他们以公正的评价。在书的最后，我们又遇到了安东宁娜；就是那个由于登载在《彗星》杂志上的一个片段而几乎真的出了名的安东宁娜。她出现在我们面前时还依然保持着同可恨的米尔科特谈话后的那副样子——他们两人之间生硬、难堪的交谈便成了小说这一卷的结尾。

现在，我们应该分析第三卷了。不过，在这之前我们想讲几句话，谈谈玛莎心爱的人——切利斯基公爵。切利斯基公爵也不是一个活生生的人。在他的身上体现的又是一种在当代颇为

① 法语：第一号情人。

流行的典型，这种典型由于一部中篇小说而有了一个普通名词——“塔马林”^①。切利斯基，这是住在首都的塔马林，就跟塔马林是住在外省的切利斯基一样……顺便提一下，塔马林这个人物要比切利斯基生动，这正是因为这类先生出现在外省的可能性总的来说要大一点。切利斯基较少扭捏作态，不那么热中于自我欣赏，在待人接物上不相信什么宿命论，也没有天真地自以为能够征服少女的心。总的来说，他比塔马林有教养，见识也广，但是他们的本质却是一样的：两人都是锱铢必较的利己主义者，都是追求一种轻松闲散的生活，都对什么也不感兴趣，都有点小聪明而又极度自信，都在自我意识上表现得那么浮躁浅薄，都在表面上显得十分富有，而在气质上却是那么贫穷，是一无所有的穷光蛋。我们并不是说，这样的人物不值得描写；相反，应该把他暴露在光天化日之下；不过，我们希望，他作为一个喜剧性的人物应该始终处在作者的讽刺和鞭挞之下，如果鞭挞对这种人来说过于沉重的话，那么至少也要让他不时地听到令人开怀的嘲笑声。但是，我们不能认为，作者对主人公讲了几句生硬、严厉的话便足以抵消她在无意之中对他所抱的温情，这种温情时不时会流露出来，或是直截了当，或是透过字里行间。我们甚至可以同意，切利斯基公爵们——特别是在长篇小说中——能够轻而易举地赢得年轻姑娘的心；我们觉得这是理所当然的事情；然而，他们能用什么东西来使他们赖以生存和再现的艺术家那冷静的目光也迷乱起来呢？或许，这种廉价的、沾沾自喜的上流社会优雅风度，这种虚伪的贵族气派还在对我们起作用，于是我们一面斥责它，一面在心里喜爱它，就像一对恋人在吵嘴一般？为什么当我们带着幽默的微笑开始描绘这张不无动人之处的面容——重复一遍，这张滑稽的和稍有点滑稽的面容时，我们手中

① 俄国作家 M·B·阿夫杰耶夫的中篇小说《塔马林》(1850)中的主人公。

的铅笔会突然颤抖起来，我们会不由自主地时而把分明的线条画得柔和一点，时而把他的目光画得坚毅和深邃一点，尽管明知这是虚假的，时而还给他那瘦弱的身躯画上一件漂亮而又宽大的衣服呢？确实，我们的艺术感情有时发出抗议：我们会对我们宠爱的人物说出一些生硬的、激烈的、无情的话语——可是，又会心软，鼓不起勇气来……为什么？这一切是为什么？回答这个问题可不那么容易……

况且，在读者头脑里出现的还不光是这一个问题。为什么伊利缅涅夫，这个玛莎的良师益友，这个忠诚、温柔、多情的人一定要那么腴腆、笨拙、丑陋和沉默寡言，为什么他头上的毛发要像大蓟花叶子一样竖着呢？这是不是因为想把他同风度翩翩的公爵作一强烈的对照，作者是不是想通过描绘这样一个貌不惊人而又值得人们去爱的人物来奚落一下她自己 and 读者的那种不由自主地崇拜我们前面谈到的上流社会虚假风雅的心态——不管怎么样，我们不能不看到，正是在伊利缅涅夫身上又反映出了切利斯基的影子：两人中的每一个都是作为对比的一员而出现在我们面前的，这种对比——杰出、冷漠和虚伪的性格同真诚、热忱但又过于呆板的性格的对比在长篇小说中已经用过千百次了。我们不能不感到遗憾，因为图尔夫人尽管能用合乎实际的目光来观察事物，却还是落入了俗套。^①

不过，现在该分析第三卷了。在这一卷的开始，切利斯基公爵，这时已是玛莎的未婚夫，由于姨妈生病而上彼得堡去了。读者还知道，公爵夫人的大女儿梅丽也与扎波利斯基伯爵订了婚，那是个中年人，是这一家人的老朋友。梅丽尽管至今一直把她对公爵的恋情隐藏在心头，但她不能饶恕玛莎获得的幸福。还在婚

① 让我们顺便回忆一下《名利场》中的乔瑟夫·赛特笠和奥斯本，乔治·桑笔下的莱昂·莱昂尼和甘里叶等等。图尔夫人博览群书；但博览群书对作家来说并不总是一个长处。——作者注

礼之前，她就想暗中破坏这门可恨的亲事。读者可以预感到，由于她要弄阴谋诡计，玛莎对伊利缅涅夫所抱的那种纯洁的少女的友情在这个即将成为切利斯基公爵夫人的年轻女人的生活中产生了痛苦的结果。梅丽亲自促成了玛莎同他以及同普列特涅耶夫的会面，而后者此时爱的已经不是玛莎，而是安东宁娜，可是却还是不断露面，令读者厌烦；她凭着女性的本能觉察到，是玛莎性格中的什么东西将会导致其最终同未婚夫决裂，便像一只蜘蛛一般耐心而又有远见地编结起罗网来。她很聪明，但是为了达到自己的目的并不需要多少聪明才智：光有利己主义，光有那种冷静而又隐蔽的狡猾手段便绰绰有余。在善良、有点好激动、单纯而又直率的玛莎同切利斯基先生之间究竟有些什么共同之处呢？什么也没有。联结他们的只是感情，玛莎的感情充满了活力，而公爵的感情则装作充满了活力；但是，这种感情终将消失，留下的只是互不相容的两个人之间深刻的分歧。梅丽才真正配得上公爵，他们是一丘之貉；读者感到，他们迟早会结合，即使是以玛莎的幸福为代价也罢。第三卷是以玛莎和梅丽两人都举行婚礼为结尾的。还在婚礼之前，公爵便已经受到梅丽的影响，开始怀疑，妒忌——总之，充分暴露了他内心的猥琐。但是，这一卷的重心并不在于这些人物，而在于安东宁娜·贝尔蒂尼，以及她所讲的故事上面。故事叙述了她的一生，并且占据了第三卷的三分之二的篇幅。

我们觉得，没有必要再向读者证明，图尔夫人的才华引起我们多么由衷的好感了。另一方面，他们能够看到，我们的好感也不是盲目的，我们还直截了当地就她作品中我们觉得不那么成功的地方发表了看法；因此我们希望，他们不会对我们就安东宁娜所讲的故事，特别是就其前半部分所发的那些热烈的赞扬产生怀疑。这些篇章——我们可以肯定地说——将会留在俄国文学中。它们——也许！——将会跻身于那些优秀的艺术构想之

列，那些构想已经成为我们自己的东西，我们乐意想起它们，对它们的好感已经成为一种习惯，同我们记忆中的一切美好的东西密切地联系了起来。这种幸运的构想的内容几乎总是不那么复杂：它就跟生活素材本身一样朴实。我们称这种构想是幸运的：它们的幸运并不在于主题思想的新颖或者前所未闻，而在于它们能够成功地反映生活，在于生活的源头在它们之中打开，使清泉欢畅地闪闪波动，潺潺而流。正是在此体现出了它们的独特，它们的罕见。生活并非对所有的召唤都能作出反应：只有少数人才能掌握可以使一切大门洞开的阿拉丁神灯，即使在诗人中也是如此。我们还要说一句，它还常常落到了那些并不算大才的人手里：让我们回想一下普雷沃神父和他的《Manon Lescaut》（《曼侬·莱斯戈》），贝尔纳丹·德·圣皮埃尔和他的《保尔和薇吉妮》。确定可能获得这种幸运的条件相当困难：它们是同那些幸运者自身的生活相互关联的。但是，我们应该指出，《安东宁娜》的作者也闪耀着这一幸运的某种相当强烈的光彩——她有幸塑造出了一个纯朴而又注定不朽的形象。我们愿意相信，人们是不会忘记安东宁娜的——不会忘记她的青春的最初岁月，她对米歇尔的爱，以及那最初几次充满令人心醉的魅力和朝气的约会，那突然领略幸福之后所感到的羞涩和欢乐，那意外分离的撕心裂肺的痛苦。所有这一切写得都很简单，很热切，很不经意，就跟图尔夫人通常的写法一样，顺便说说，也跟《曼侬·莱斯戈》的写法一样。但是，在安东宁娜的叙述中那种形式上的不经意却正是妙处所在。强烈、真挚的感情是不讲究表达形式的，也无法去讲究：形式本身便服从感情的需要。

故事的结尾，从贝尔蒂尼先生——这位气宇轩昂而又多愁善感的意大利人出现那时起，便不怎么令我们喜欢了。安东宁娜对他的态度不太自然，很紧张，似乎同故事前半部分留给读者的印象不相协调，令人不快。

在第三卷和第四卷之间有着六年的间隔。一般来说，我们不怎么喜欢这种突然的跳跃。大部分兴趣还是停留在故事叙述中断的那一点上。不过，我们不能说，这些话用在《外甥女》第四卷上也完全应验。在这一卷中有着出色的详细情节。这些情节的发展给描绘得十分清晰，甚至超出了我们对图尔夫人的期待。但是，读者必然会预见到这一发展的进程直至细微末节，从作者向我们展示那位已经怒气冲冲，对自己的妻子感到厌烦，并且爱上了另一个女人——梅丽的公爵，还有担惊受怕，愁肠百结，带着心头隐痛的玛莎，以及依然是如此冷静，自信会得胜，会对公爵施加无限的影响，并且要对玛莎进行彻底报复的梅丽这第一个场面的开始便是如此。我们重复一遍，读者会预见到这一戏剧性冲突的所有变化，而且即使不能预感到它的结局是怎么样的：悲惨的或者是快乐的——也已经清楚地看出了导向结局的整条路线，他之所以还跟在作者的后面，那不是因为喜爱，而是因为好奇。不过，我们提出这一意见并不是要贬低小说最后一卷的价值，尽管在这一卷中还可以指出某些不必要的冗长之处，这不是表现在情节发展本身的细节上，而是表现在有关这一发展的议论中。我们还是快一点告诉读者，在这六年中普列特耶涅夫已经同安东宁娜结了婚——诚然，这有点出乎意外，并且还到了乡下，那里作者“终于把他留了下来，还祝他美满幸福”，我们也衷心地祝愿他美满幸福。一个人在告别时什么样的好话不会说呢！玛莎同伊利缅涅夫几乎断绝了往来：他像所有那些不幸而又高尚的恋人一样，给自己套上了一副冷漠无情的假面具，并且勇敢地戴着它，直至玛莎有朝一日变得或者似乎变得幸福起来，也就是说直到有朝一日他没有必要摘下这副面具为止。可是，发生了一场家庭悲剧：魅力早已消失，铸成大错的后果显现了出来，受到欺骗和侮辱的年轻女子心里十分苦恼……终于到了该由朋友挺身而出，伸手帮助的时候。但是，接受这种帮助却并不容易。

就跟通常所见的那样，结局变得crescendo^①起来。开始了误会、怀疑、侮辱；公爵和梅丽带着罪人的狠心迫害无辜的玛莎；诽谤的毒汁四溅；昔日感情的短暂重温，不由自主的良心自谴又被新的怨恨所取代。在罪恶的情欲激发下，利己主义者冷酷地践踏温厚而又过于善心的弱者；他打着无懈可击的体面幌子，对受害者乱打一气，后者想求敌人发发慈悲是徒劳的，而同他们抗争则更是无效。对她毫不留情。她赖以支撑的东西一个一个地从她渐渐无力的手中滑走了；表面上富足的家境也破落了；她面临着毁灭……但是，这时出现了救星，那是切利斯基的舅舅，奥奇宁老头。这个品德高尚的deus ex machina^②利用外甥的穷困潦倒，把经受了种种打击之后奄奄一息的玛莎赎买了出来，他把她带走了。伊利缅涅夫则伴随着他们，而过了一段时间我们获悉，梅丽的丈夫扎波利斯基伯爵在决斗中把切利斯基打死。尽管作者对我们只字不提善和美的胜利，我们也有权设想，伊利缅涅夫那久经考验的友情是不会没有好报的。

这便是《外甥女》一书最后一卷的内容。我们在此所作的介绍很简略，不过希望这已经足以使读者对它产生浓厚的兴趣。

在对图尔夫人的长篇小说所作的分析即将结束时，我们想用不多的话语将我们有关她的才华的零散意见重复一遍，作一些归纳。不过，首先得提一下我们在把她的书放下时的感受。这种感受是温馨的，美好的：这本书是作者用自己的心写成的，也是针对读者的心来说话的。它充满了一种高尚的、真诚的、火热的感情。图尔夫人往往会满腔热忱地发表一些多余而又并不新鲜的议论；老实说，就这种热忱本身而言，如果它出现在一个男人，一个男作家的身上，我们会不怎么相信它——然而出现在她

① 意大利语：渐强。

② 拉丁语：机器之神。

的身上，却好像把我们打动了；这些议论也许会觉得是老生常谈，但不是漂亮的空话。

确实，她在谈到那些众所周知的道理时会使用一种半是兴高采烈半是教训人的口吻，好像是她刚刚发现这些真理似的；不过，这也可能……这也可以原谅。在图尔夫人身上少了点讽刺，少了点喜剧性的因素。在阅读《外甥女》一书时，许多人会哭，但没有一个人会笑起来。才华，我们在本文开头所谈的那种独立不羁的才华，那种诗人似乎有意识地掌握在手中的才华——在图尔夫人身上或是没有，或是很少。她的才华是一种抒情的才华，同她自己不可分离，它能够转达作者心中最细微的波动、她自身的生活经验，却不能够创造出独立的性格和典型。我们在前面已经提到，图尔夫人在文体上是不讲究的。她的言语显得啰嗦，经常言之无物，而且一般来说都是悦耳有余而生动不足；但是，我们并不因此而责怪她。这是她的缺点，但同时也是她的优点。不过，我们不太高兴在《外甥女》的某些篇页上看到有时甚至像是中学生的笔调，某种《模范作文选》中的写法，某种矫揉造作，一味追求华丽词藻的文风。在刻画性格时这种文风多少还可以理解和原谅；但是，怎样才能解释例如第四卷第六章开头的以下十五个句子呢：

“你们可曾看到过温柔恬静、浩瀚无际、犹如透明的水晶一般展现在前方的海面？没有一丝波纹，没有一点动静，而在其上方则是同样广阔无垠的蓝天，不见一点阴霾，也不见一朵纤云；透过海面的涟漪映出了天空，水和天在庄严的肃穆中相互凝视着，汇合在地平线上，浑然成为一体……多么宁静，而它又是多么不足信！自然界的安谧、恬静不过是暴风骤雨之前的一刻闲暇。乌云从遥远的地平线那边飘来，当即反映在直到此时（？）还平静如镜的海面中，使它变得昏暗一片，并把天与地骤然分开，破坏了安宁；狂风呼啸，驱赶乌云，掀起了巨浪，在刹那间，

原先如镜的海面显露出了深渊，原先碧蓝的天空布满了乌云，闪电将它们穿刺，惊雷轰鸣，形成一幅可怖的画面。在人生中也会发生同样的事情，”等等。

请看，尽管用语新颖，描写的色彩准确鲜明，却无法弥补比喻俗套的不足。诸如此类的瑕疵在图尔夫人的小说中不胜枚举。很遗憾，小说在付梓之前没有让有经验的友人作一番润色。

尽管如此，我们还是衷心欢迎它的出版，并且希望图尔夫人在她的《外甥女》无疑获得成功的鼓舞之下不会在已经出色地开拓的领域里止步不前。我们还希望，她不会由于我们指出她的小说中的某些不足之处而见怪。凡是小说中的长处，我们都不会漠然置之，而每一个真正有才华的人的权利——得到中肯和负责的评价的权利——显然也是为我们所充分尊重的。

冯玉律译

谈谈奥斯特洛夫斯基的 喜剧新作《穷新娘》^①

在文艺批评栏目里，我们难得分析那些不是以单行本形式出版的作品。但是，我们在此一方面是想表明对一位被莫斯科评论界推崇备至，而且确实是卓有才华的青年作家的关注，另一方面又希望尽可能地弥补在他面前所犯的过失——顺便说一声，这种过失是我们和所有杂志界同行们一起犯下的，大家对奥斯特洛夫斯基先生的第一部著名的喜剧都只字未提。

现在，我们也不去评论这部喜剧，而把这件事情放到以后去做：关于它，三言两语，泛泛而谈是不行的。我们只是想跟读者交流一下读了《穷新娘》之后的感想。

我们读后的印象是这样的：奥斯特洛夫斯基先生有才华，而且有着引人注目的才华——奥斯特洛夫斯基先生的第一部戏剧曾经使我们产生期望：他在今后会具有重要的意义，就是现在在我们也没有放弃这一期望；然而，为了不辜负这一期望，奥斯特洛夫斯基先生必须——我们请他注意这些话语所表达的最诚挚的劝告——他必须抛弃那种似乎是故意添加的虚假的风格，这种风格在《自家人》^②中倒没有发现……

不过，在解释什么是我们所认为的这种虚假的风格之前，先得简单地讲一讲《穷新娘》的剧情。

它挺简单。穷官员的遗孀安娜·彼得罗夫娜有个女儿——玛丽亚·安德烈耶夫娜正待字闺中。母亲千方百计想让女儿嫁个好人家；丈夫的老朋友多布罗特沃尔斯基先生也帮上了一手。

追求玛丽亚·安德烈耶夫娜的年轻人有米拉辛和梅里奇。她自己喜欢上了梅里奇；而她又给一个名叫霍里科夫的人爱上了；霍里科夫的母亲也是一个寡妇，小市民，为儿子的婚事操尽了心。与此同时，多布罗特沃尔斯基先生又介绍来了别涅沃连斯基先生，他是个官员；这个官员有办法帮助安娜·彼得罗夫娜打赢那场威胁她的全部家产的官司；他爱上了玛丽亚·安德烈耶夫娜，并向她求婚。寡妇答应了这门亲事，并且同多布罗特沃尔斯基先生一起劝说玛丽亚·安德烈耶夫娜，可是后者刚刚同梅里奇第一次表白了爱情。玛丽亚便请求给她三天期限，指望心爱的人拿出个主意来；可是，心爱的人无能为力，他怕结婚，只求顺利脱身。于是，玛丽亚便决定嫁给别涅沃连斯基。

我们还不能说已经把奥斯特洛夫斯基先生的喜剧的内容告诉了读者：这未必是它的概要；但由于大家都可能读到这个剧本，我们便没有必要去谈论更多的细节。我们只是想指出几个将要涉及的要点。

我们在奥斯特洛夫斯基先生的喜剧中应注意到的第一点，也是乐意给予完全公正的评价的第一点是他塑造的所有人物的真实性，所有人物都真实，但主要人物——穷新娘却是例外。确实，所有这些人物都是活生生的，无疑是生动和真实的，尽管他们没有一个能够达到艺术真实的高度。不然，艺术家从现实深处所取得的形象便会在他的手里变成典型，而名字本身，比如赫列斯达科夫^③的名字本身便会失去其偶然性，而成为一个普通

① 我认为有必要在此告诉读者，我在把这篇几乎写于三十年之前的有关《穷新娘》的短文浏览一遍之后本想改变主意，不再发表——现在登载于此的目的倒不如说是某种自我检讨。不言而喻，我对我们著名戏剧家的一部优秀作品——《穷新娘》的评价是不正确的，尽管某些局部意见可能不无道理。众所周知，亚·尼·奥斯特洛夫斯基使我的担忧成了可笑之举，并且所做之事远远超出了我的期望。巴黎，1879。——作者注

② 指奥斯特洛夫斯基的第一部戏剧《自家人好算帐》。

③ 果戈理的喜剧《钦差大臣》中的主人公。

名词。在奥斯特洛夫斯基先生的人物中却没有一个能有这样的命运。与此同时，他所触动的那根弦至今在艺术领域还只能发出一些微弱的声音——也就是说：那不过是一根幼稚无知、不拘礼节、而把利己主义又表现得孩子气一般露骨的弦。在奥斯特洛夫斯基先生那部喜剧中的所有人物几乎全是利己主义者，幼稚的利己主义者，除了那位穷新娘，那位霍里科夫（我们在后面还要谈到他），也许还有那位多布罗特沃尔斯基老头；但是，这种利己主义在年轻人米拉辛和梅里奇，以及那位粗鲁的正面人物别涅沃连斯基先生身上却表现得淋漓尽致。这三位人物十分出色，特别是米拉辛——一个妒忌心重、情趣低下、闷闷不乐、令人讨厌的小伙子，整日长吁短叹，同别人告辞后又不离开，还自顾自地发闷气，想不通：为什么别人交好运，唯独他没有轮上，——以及固执、强壮、精明、能干的别涅沃连斯基。梅里奇，那个受到穷新娘青睐的角色，也挺好；他同米拉辛的区别在于他长得英俊，所以很少去妒忌别人，去发闷气，而是相反，老是炫耀自己的成功，总之是个地地道道的花花公子，尽管胆小怕事得要命。利己主义在他身上表现得十分突出；比如，他走进玛丽亚·安德烈耶夫娜的房间。“我多么高兴！我一直在盼你来，弗拉基米尔！”她叫道。“没有旁人吗？”他问。“没有旁人。”他便马上吻起她来。反正，他见到玛丽亚就光想着一件事——怎么能快点同她接吻。应该说，奥斯特洛夫斯基先生把伴随青春年代的那种鄙俗和利己的心理再现得十分真切传神。不过，我们觉得，奥斯特洛夫斯基先生没有把梅里奇向玛丽亚·安德烈耶夫娜表白爱情的那一场戏处理好。当作者在梅里奇的话中用上书卷语时，我们是理解他的用意的；不过，这些为数不多的话语却无足轻重。看来，并非每个人都能掌握将鄙俗本身“化为高雅”的秘诀……有关梅里奇同玛丽亚·安德烈耶夫娜的关系，以及有关穷新娘本人的性格，我们放在后面再谈。现在，我们想谈谈她的母亲

——安娜·彼得罗夫娜，以及霍里科夫的母亲。在刻划这两个人的个性时特别清楚地显示出了我们在前面提到的那种虚假的风格。这一虚假的风格反映在极为详尽和令人生厌的再现她们每一个人个性的全部细枝末节上，反映在某种细腻得不真实的心理分析上，这种分析总是让每个人把那些从作者看来是说明其性格特点的话语翻来覆去地挂在嘴上。我们不想以此来说明这些话语不真实，但是艺术并不一定要重复生活，而这些无穷无尽的细枝末节反而使形象变得不那么清晰和确定了。即使是对那些充满奇思遐想的作品，读者在心中也是要求形象的清晰和确定的。无法统计，安娜·彼得罗夫娜有多少次说她自己是个体弱的、**虚胖**的女人，说家里没个男人照料真不行等等。即使这种喋喋不休的诉苦挺合乎她这个好唠叨、萎靡不振、尽管心地善良却又爱打小算盘的女人的脾性，但事情总也得掌握一个分寸。奥斯特洛夫斯基先生经常使用这种无休无止地重复某句俏皮话或者滑稽话的手法，而不管他刻划的是什么人物。霍里科娃太太翻来覆去地说，她当然是个没有学问的女人，而她的儿子是有学问的，但还是挺敬重她。女仆达里娅每次上场总少不了那一声呼叫；多布罗特沃尔斯基一开口就得重复一句，说他从小就认识玛丽亚·安德烈耶夫娜的父亲等等。请问，像奥斯特洛夫斯基先生那样有才华的人为什么要给自己的主人公贴上诸如此类的标签，弄得像中世纪图画中那些说句话便要吹口哨的角色呢。就是写得最为出色的人物，比如别涅沃连斯基和米拉辛也没有逃脱这种命运。即使不谈由此所造成的句子冗长啰嗦，即使不谈第一次说出的滑稽话会引起读者的笑声，而重复到二十遍时只会引起反感，我们也可以肯定地说，用这种肤浅的手法来刻划性格是不真实的——在艺术上是不真实的，尽管在表面上看起来挺相像。我们觉得，奥斯特洛夫斯基先生对这一责难正是应该比其他所有的人都要敏感，因为他显然是力图把作品写得简

练而又真实的。当一个风景画家心血来潮，要把画面中树叶的每一根纤维，近景的每一粒沙子都细加描绘时，奥斯特洛夫斯基先生将会有什么意见呢？我们不由得想起在罗马见到的一位画家，他建议观众们透过显微镜来观察他的作品的精细花纹；但是，奥斯特洛夫斯基先生作为《自家人》的作者，作为这部出色的戏剧，这部特别以其风格的自由豪放而出色的戏剧的作者，是不应该羡慕那种精巧而又琐细的镶嵌画艺术的。奥斯特洛夫斯基先生比我们更了解，那位以写老太婆角色出了名的作家杰涅尔，现在他的作品不过是放在某些爱好者的书房里，成了古玩。我们希望奥斯特洛夫斯基先生能够为自己争取到一席更为光荣的地位，实际上他的才华完全能使他做到这一点。

综上所述，我们并非由于奥斯特洛夫斯基先生老是重复某些词语而责备他：我们是批评他刻划性格过于琐碎，——琐碎到每一个细节都在读者眼里消失了，就像过于微小的物体会让人视而不见一样。在我们看来，奥斯特洛夫斯基先生可以说是力图深入到他所创造的人物的心灵中去的；不过，我们还得向他指出，这一无疑是有益的步骤应该由作者预先完成。当他把那些人物引到我们面前时，他们应该完全受他的驾驭。有人会对我们说，这可是心理啊。心理就心理呗。不过，一个艺术家不应该给人看出是心理学家，就像骨骼只能为有生命的、温暖的躯体充当牢固的支架，却不能给肉眼看到一样。这一点也不妨对我们有些评论家们提一提，他们总以为有义务在每篇文章中都 abovo^① 一番，似乎在他们的评论中观点也好，基本原则也好，都不应该写得有血有肉，而是每次都把它们明摆在自己和读者的面前，像是那些里程碑一样，免得走错了路。再说，这种繁琐细碎的写法特别不适于戏剧作品，它会拖延、淡化剧情的发展，而

① 拉丁语：从头开始。

我们最珍视的便是那些充分显示出人的心灵的朴实而又突发的场面——举个例子说，就像奥斯特洛夫斯基先生本人的作品中的这一场：玛丽亚·安德烈耶夫娜想对梅里奇倾吐内心的苦恼——那个可恨的别涅沃连斯基向她求婚了。梅里奇却打断她，说她的眼睛漂亮，说情不自禁地想吻她。玛丽亚·安德烈耶夫娜在这个决定自己命运的时刻终于喊了起来：“喂，看在上帝的份上，你听着！”

梅里奇 好，好，我听着。

玛丽亚·安德烈耶夫娜：你吻我之后，我还没有冷静下来（双手遮脸；梅里奇吻她），便来了这个别涅沃连斯基，他真粗鲁，没有教养，简直吓死人了。

梅里奇 梅丽，这可是个枯燥无味的话题。

在短短的这几句话里，在玛莎不自觉的动作中，在梅里奇的举止上我们便可以比较深刻地看到玛莎和梅里奇的性格和两人关系的实质，这远远胜过了那些仔细加工的所谓的“心理分析”。上面的对白引自第二幕，整个这一幕自始至终都很好，充满了幽默感，不像其他几幕那样读来费劲，也不像其他几幕那样散发出德摩斯梯尼的油灯味^①。（相反，第三幕就写得很差劲，读的时候令人觉得沉闷不堪；在这一幕中似乎集中了奥斯特洛夫斯基先生的所有缺点。）第二幕的各场都不错：玛丽亚在同霍里科夫交谈时没有意识到霍里科夫爱上了她，向后者隐隐约约地透露了自己爱上梅里奇的心曲，使后者大为伤心；然后是霍里科夫和米拉辛的对白，那个年轻人表现得十分出色；最后，别涅沃连斯

① 古雅典雄辩家、政治家德摩斯梯尼（前384—前322）在每次上台讲话的前夜总要通宵达旦，精心准备。他的论敌便挖苦说：德摩斯梯尼的论点散发出油灯味。屠格涅夫在此指作品的过于雕琢。

基出现了，他同安娜·彼得罗夫娜交谈，他向一见面便爱上了的玛丽亚·安德烈耶夫娜突然发问——她喜欢什么样的糖果？——这一切都挺好。不过，我们该谈谈玛丽亚·安德烈耶夫娜了。首先，我们得说明一下，前面我们就奥斯特洛夫斯基先生的才华所发表的意见并不是针对玛丽亚·安德烈耶夫娜的性格而言的。他在塑造这个年轻姑娘的形象时倒很少表现出通常所有的那种琐细分析的倾向，而显然想用粗线条，写得自由一点；玛丽亚·安德烈耶夫娜几乎什么话也没有重复，然而她的性格却刻划得最不成功。看来，我们的缺点和优点是在同一片土壤上生长起来的，去掉了一个，很难不影响到另一个。玛丽亚·安德烈耶夫娜这个人物一点也不生动，她完全是给编造出来的；她给人的印象不清晰，而且可以说作者也觉察到了这一点。为了证明我们的猜测是对的，可以顺便看看奥斯特洛夫斯基先生让穷新娘说了些什么话，他显然是想以此来表现她的性格。比如，在第五幕里，玛丽亚·安德烈耶夫娜在已经下定决心嫁给别涅沃连斯基之后说：“内心的激情曾差一点把我毁了，但现在我却需要它；为它找到一个高尚的用途”，（她要使丈夫改好）。我们若是把代词从第一人称改为第三人称，便顿时明白，原来作者是这样来理解她，并希望我们也对她持同样的意见；但是，我们怎么也不相信，玛丽亚·安德烈耶夫娜自己真的会说出这些话来。这是斯克里布耍的花招，特别是在他的歌剧台词中，总是强迫人物不去讲那些他们应该讲的话，而是去讲观众此时此刻对他们有些什么想法的话；我们再重复一遍，尽管奥斯特洛夫斯基先生始终不渝地想描写真实，但如果他决心采用此种风格，那就意味着他自己对塑造的性格也没有把握，所以只好加上注解。在整部喜剧中，玛丽亚·安德烈耶夫娜始终处在一种模糊不清、游移不定的状态。在她的形象中没有必然性，没有生活的必然性。虽然作者在认真、努力地探索它，探索这一生活中难以捉摸的特性，但

最终还是没有达到目的。我们从数学中知道，一条直线折成许多极小的角度之后只能无限地接近于一条弧线，但永远不能与其重合。同样，思考、劳动、观察也可以说是只能以直线方式来进行。只有诗才具有贺加斯^①所说的那种“波状的美的线段”。顺便说一下，那些小段的，也是解释性的独白特别不成功，它们几乎在玛丽亚·安德烈耶夫娜的每场戏中都有。举个例子：在她同梅里奇第一次表白爱情，相互之间突然以你相称之后，她一个人留在台上，说了以下的话：“他走了……我这样做好不好？我又害羞又高兴。假如他不过是闹着玩，那该怎么办？我的上帝，我是多么为自己感到惭愧啊！假如他真的爱我呢？他老是那样闷闷不乐，怪可怜的！唉呀，我真想知道，他到底爱不爱我！”等等。这一小段台词总使人感到有一种千篇一律、矫揉造作的味道。玛丽亚·安德烈耶夫娜爱上了梅里奇这个根本配不上她的年轻人，对此我们并不见怪：我们知道，姑娘们到了一定的年龄便不是根据某人有什么特别的长处而爱上他，而仅仅是因为她们已经到了恋爱的时候；但是她的恋爱全过程的开始和发展却似乎太勉强，太不自然了。她之所以爱，是因为作者需要让她爱，以便把她对梅里奇的感情作为剧情的开端，然后再引入寻常所见的斗争，最后又以寻常所见的牺牲作为结局；但是，读者既不相信这种爱情，也不相信这种斗争——甚至连是否有玛丽亚·安德烈耶夫娜这样的人都难以确信；而她作出的牺牲既不会引起读者的同情，也不会引起不满；她的牺牲得不到足够的评价，未必能受人注意……最终的和解简直令人莫明其妙。我们甚至可以同意，一个有经验的读者，一个见识过大量充斥我们文学作品的模糊不清的女性人物，以及她们所谓的“悲欢离合”故事的读者——大概也乐于“见识”这个人物，甚至还抱着同情心；但

^① 贺加斯(1697—1764)，英国油画家、版画家和艺术理论家。

是，她对一个新的读者却未必会留下深刻的印象，除了两三句热情的话语，除了玛丽亚·安德烈耶夫娜同梅里奇最后话别的那个场面，那时后者拒绝同她结婚，还千方百计得到了她的宽恕，然后宣称万事大吉——除了那个场面，或者是紧接着的那个有米拉辛的场面，那时玛莎强压住哭声，同他玩“捉傻瓜”，恐怕未必再有什么能使这位新的读者感到激动了。不过，使他感到特别牵强的，或者用专业术语来说，“有教谕性的，圆满完成的”便是结尾，那时玛丽亚·安德烈耶夫娜突然从实用主义的角度来看自己，想促使别涅沃连斯基先生改邪归正了。总之，作为一个小姐，玛丽亚·安德烈耶夫娜的形象同果戈理的《钦差大臣》中那位市长的女儿相比简直是黯然无光；作为一个姑娘，她有时引起我们的同情，有时又令人讨厌，比如在她自己要求梅里奇娶她的那一场里便是如此；在她的身上也没有一点优雅的风度，她在我们的心目中只不过是一个捉摸不透的客人——也许，这是由于在她身上没有什么值得理解的东西吧。看来，奥斯特洛夫斯基先生本想把玛丽亚·安德烈耶夫娜塑造成一个颇有深意的人物……但是，出于对他的才华的尊重，我们不得不指出，穷新娘的形象并不成功。

我们曾经说过要谈谈霍里科夫。他只出现在两场戏中。在一场戏里，他先是了解到别人不爱他，然后唆使米拉辛去同梅里奇捣鬼，甚至还把截获到的那位幸运的情敌的书信也交给米拉辛，尽管他自己的情感是高尚的；而在另一场戏里，他喝得醉醺醺的，他向安娜·彼得罗夫娜道歉，因为他的母亲给她带来了不愉快，同时又为玛莎决定同别涅沃连斯基结婚而伤心痛哭。奥斯特洛夫斯基先生塑造这个人物是成功的，在他身上显示出了一个出色的戏剧家的才华；遗憾的是没有将它加以发挥。

次要人物中的两个媒婆也挺不错：一个包着头巾，另一个

戴着包发帽……遗憾的是她们太像《婚事》^①中那个著名的媒婆角色了！

现在，我们想最后谈谈奥斯特洛夫斯基先生这部喜剧的总的情况。它的基本情调是恰如其分的，尽管有点枯燥；我们觉得，它的缺点的成因部分在于功力之不足，部分则在于使用功力的方向有所偏差。我们还得指出，奥斯特洛夫斯基先生所刻画的人物的性格尽管合乎现实，但使人觉得他们只是揭示到剧情发展所需的程度。而在第一流的大师那里却不一样。我们十分了解，赫列斯达科夫在舞台后面，以及在生活的所有场合会是什么样子。《穷新娘》中内在本质的、矛盾冲突的、动人情感的方面总使人觉得经不起推敲；诚然，剧本构思得挺巧妙，也能打动人心，使人对作者的才智产生敬意——仅此而已。不过，这也足够了。奥斯特洛夫斯基先生的新作中没有一场可以同《自家人》中著名的最后一场相比。创作了《新娘》之后，奥斯特洛夫斯基先生使人忘掉了他那些不成功的习作；但是，他依然欠了读者的情：他的开始是不平凡的，读者便继续期待他有不平凡的作品。虽然如此，我们还是衷心欢迎奥斯特洛夫斯基先生的这部喜剧，祝愿他继续前进、成长、巩固——特别希望他能冲破为他自己的才华所设置的罗网……愿我们对他的期望能够实现！

1851

冯玉律译

^① 指果戈理的喜剧《婚事》。

谈谈费·伊·丘特切夫的诗

“即使不是在整个文坛,而是在一些刊物上也可以看到向诗歌回归的倾向。”这种说法近来时有所闻。它们表达的意见是有道理的,我们可以同意,但还得作以下的补充说明:我们不能设想在当前的文坛上诗歌会销声匿迹,尽管它们往往由于平淡无奇,情趣鄙俗而受到种种非议;但是,我们理解读者那种欣赏诗歌的美妙和谐、领略抒情语言抑扬顿挫的魅力的愿望;我们理解和赞赏这一愿望,并且深有同感。正因为如此,当我们的一位最优秀的诗人,一位曾经受到普希金的欢迎和称赞,因而似乎是由他推荐给我们的诗人费·伊·丘特切夫将他至今散落在各处的诗作结集出版时,我们不能不由衷地感到高兴。

刚才,我们已经说过,丘特切夫先生是一位最优秀的俄罗斯诗人;我们还要说:在我们眼里,属于上一代的丘特切夫先生要比他所有的诗人同行们高明得多,尽管这会触犯当代有些人的自尊心。不难指出,我们当代比较有才气的诗人在哪些个别的特点上要比他略胜一筹:费特的诗句尽管稍显单调,但优雅动人,涅克拉索夫的诗句往往有点枯燥生硬,但铿锵有力,充满热忱,还有迈科夫那准确而时显冷漠的写景;但是,只有在丘特切夫先生的创作中才打着 he 所属于的,并在普希金的作品中曾经表现得如此鲜明有力的那个伟大时代的印记;只有在他的身上才体现出了禀赋与为人的相称,作者才华与其生活的一致——总之,至少是局部地体现出了那种在伟大的天才的发展全过程中构成其特征的东西。丘特切夫先生的视野并不开阔——这是事实,但他在

自己的范围里却是得心应手的。他的才华并非是由一些互不相干、支离破碎的部分构成的：他自成一家，不为他人所动；在他的创作中除了纯粹的抒情成分之外便再无其他成分了；但是，这些成分一清二楚，并同作者本人的个性浑然成为一体；他的诗句不会予人以编造之感；它们似乎都像歌德所希望的那样，是在特定的情境中写成的，也就是说它们不是空想出来，而是像树上的果子一般自然生成的。顺便说一句，根据这一可贵的特点，我们便可以了解普希金对他的诗作的影响，看到普希金的时代在他的诗作中的反光。

有人会对我们说，反对诗歌中的**编造**是徒劳的。没有创造性想象力的自觉参与，任何一部艺术作品的产生都无法设想，除非是那些原始时代的民歌。每一种才华都有其外在的方面——技巧的方面，这对任何艺术来说都不可或缺。这些意见都正确，我们丝毫没有反对的意思：我们反对的仅仅是把才华同唯一能够向它提供营养和活力的土壤分离开来的现象，反对的是把才华同具有此种才华的个人的生活、同个人自身作为一分子所属的人民的总的生活分离开来的现象。才华的此种分离也许会有一些好处：它有助于技巧的初步切磋，有助于艺术造诣的提高。但是，此种提高总是以损害其生命力为代价的。在一块已经砍下的干枯树木上可以雕刻出任何一种形体；可是，在这根树枝上却再也长不出新叶，再也开不出芬芳的花朵，即使春天的太阳将它照暖也无济于事。一个作家若是将其生气勃勃的才华变成僵死的玩具，若是被技巧上的廉价成就所诱惑，让自己已经鄙俗化的灵感接受它的廉价的统制，那么他便大为不妙。不，诗人不是轻而易举就能创造出作品来的，他不能用别的手段来将它催生。人们早就精辟地说过，他应该在自己的心中酝酿作品，就像母亲在腹中孕育孩子一般；在他的作品中流动的是他自己的鲜血，而这种创造生命的液体是不能为任何一种外来的东西所取代的；不

管是聪明的论断和所谓“真诚的信念”，也不管是伟大的思想，如果这种思想存在的话……这些伟大的思想，如果它们确实是伟大的话，也不会仅从头脑里产生，它们还是出自内心。沃维纳格^①说得好：“Les grandes pensées viennent du coeur”^②。一个人若想创造出完美的东西，就得把全身心投入进去。

“编造”，或者说得正确一点，杜撰浮夸的成分在十五年之前的我们的文学中还十分风行，现在当然是大不如前了：现在谁也不会灵机一动，莫名其妙地去编一出五幕幻想剧，讲讲某位不入流的意大利画家，而他在身后只留下两三幅蹩脚图画，藏在三类画廊的阴暗角落里；现在谁也不会匆匆忙忙地感到过度的狂喜，去歌颂某位姑娘奇形怪状的髻发，而那位姑娘也许根本还没有出世；不过，杜撰的现象在我们的文学中还没有消失。在许多作家的作品中都可以找到它的痕迹，有时还相当深；但是，在丘特切夫先生的作品中却没有杜撰。丘特切夫先生的缺点属于另一种类型：在他的作品中经常会出现一些陈旧的用语、苍白无力的诗句，有时他运用语言似乎还不熟练；他的才华的外在方面，即我们在前面所提到的那个方面，也许还不够完善；然而，所有这一切都由于他的真正的灵感，由于从他的篇页中洋溢出的诗意而得到了补偿；在这种灵感的启示下，丘特切夫先生的语言本身便由于遣词造句的巧妙大胆，几乎达到普希金那样的优美而使读者赞叹不已。观察一下，作者如何在内心构思那些用以标示他自己走过的道路的诗作（其实，它们为数不多，不超过一百首），那是颇有意思的。如果我们没有搞错的话，他的每一首诗都是以某种想法为开头的，但这一想法在强烈的感情或深刻的印象的影响下会像火花似的突然燃烧起来；由于这一个我们姑

① 沃维纳格(1715—1747)，法国作家，以其《格言集》闻名于世。

② 法语：“伟大的思想来自心中”。

且称之为“起源的特点”，丘特切夫先生的想法是从来不以赤裸裸的和抽象的形式呈现在读者面前的，它总是同取自心灵世界或者自然世界的形象融合在一起，互为渗透，难分难解。丘特切夫先生的诗歌中那种抒情的心境总是十分强烈，几乎出现在刹那间，这使他表达得又简洁，又紧凑，似乎为自己圈定了一个局促而又精雅的界限；诗人需要说出的是一种想法，一种感情，它们融为一体，所以他在大多数场合是用一种方式来表达的，就因为他要倾诉衷曲，就因为他既不想在别人面前炫耀自己的感受，也不想在自己面前玩弄这种感受。从这一意义上来说，他的诗堪称为有道理的诗，即真诚的、严肃的诗。丘特切夫先生那些最短的诗作总是写得最为成功。他对大自然的感受十分细腻、生动和准确；但是，用一句有文化的人不大通行的话来说，他并没有借此来**占便宜**，来雕琢和修饰自己的文风。在丘特切夫先生那里，人类世界以及与其相近的自然世界之间的比喻从来不是牵强和冷漠的，它们不带教海的口吻，也不会给出现在作者头脑中，而又被他当作自己一大发明的某种平凡的思想充当说明。除了所有这些之外，丘特切夫先生还显示出了高雅的情趣，这是接受多方面的教育、博览群书和积累丰富的生活经验的结果。他熟谙热情洋溢的语言，熟谙透视女性内心的语言，并能运用自如。丘特切夫先生的某些不是取材于本乡本土源泉的诗作，比如《拿破仑》等，我们便不大喜欢。在丘特切夫的才华中没有一点戏剧的或者叙事的成分，虽说他的智慧无疑已经洞察了当代所有深奥的历史问题。

然而，我们还不能预言丘特切夫先生将驰名于世，将获得那种煊赫一时、令人起疑的声望；看来，丘特切夫先生也丝毫没有企求这种声望。他的才华，就其本质而言，是并非面向一般人的，他也不期待他们的反应和赞扬；为了充分评价丘特切夫先生的诗作，读者本人便需要有某种透彻理解的能力，某种灵活思

考的水平，而不是一个老不肯动脑筋的人。在二十步开外是感觉不到紫罗兰的芬芳的：只有走到它的跟前，才能闻到花香。再说一遍，我们还不能预言丘特切夫先生将驰名于世；但是，我们可以预言，他必然会赢得所有珍视俄罗斯诗歌的人的深切而又热烈的赞扬，而像“主啊，请把喜悦带给……”这样的诗句将会传遍整个俄罗斯，其生命力将会超过当代文坛许多似乎会永世长存、引起轰动的作品。丘特切夫先生可以自信，他就像有位诗人所说的那样，已经创造出了不朽的话语；而对一位真正的艺术家来说，意识到这一点便是至高无上的奖赏。

冯玉律译

哈姆雷特与堂吉诃德

(1860年1月10日,为赞助“清
贫作家和学者救济会”而在公众
报告会上发表的演说)

诸位先生!

莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》第一版和塞万提斯《堂吉诃德》第一部发表在同一年,都在十七世纪初。

我们觉得这一偶然巧合颇有深意;两部作品的这种接近引起了我们一系列的想法。请允许我们同大家谈谈这些想法,并预先请大家多多包涵。“谁想了解一位诗人,就应该深入到他的领域里去,”歌德曾经这样说过;不过,散文作家是毫无权利提出此类要求的;但是,他可以指望读者,或者听众,愿意同他一起作一番遨游,作一番探索。

诸位先生,我们的某些观点也许会因其不同寻常而使你们惊讶;不过,伟大的艺术作品的独特长处正在于:创作出它们的天才能够借助它们使永恒的生活倍增活力,而对它们的看法,就如对生活本身看法一样,可能会极其多样,甚至互相矛盾——而与此同时又都是正确的。人们已经为《哈姆雷特》作过多少注释,而且以后还会有多少注释出现!对这个真正不朽的典型的研究导致了多少形形色色的结论!《堂吉诃德》就其自身任务的性质而言,就其叙述的极为清楚而言,它似乎已被南方的太阳照得清澄透亮,需要解释的理由会少一些。但是,很遗憾,我

们俄罗斯人还没有一部《堂吉珂德》的好译本；它留在我们大部分人头脑中的印象还相当模糊；我们往往把“堂吉珂德”这个词简单地理解成“小丑”，而“堂吉珂德作风”一词的意思在我们那里就跟“荒唐行为”等同了起来——其实，我们应该承认“堂吉珂德作风”中有自我牺牲的高尚动机，只不过是从小笑的方面来表现罢了。若是能出一部好的《堂吉珂德》译本，那真是为公众立了大功。一个作家若是能将这部独一无二的作品的全部妙处转达给我们，他将会受到所有人的感谢。不过，我们还是言归正传。

我们说，《堂吉珂德》和《哈姆雷特》的同时问世似乎颇有深意。我们觉得，这两个典型体现着人性的两个根本的、对立的特点——体现着人性围着旋转的那根轴的两端。我们觉得，所有的人或多或少都属于这两个典型中的一个；我们中的每一个人几乎都可能偏向堂吉珂德或者哈姆雷特。诚然，在我们今天，哈姆雷特要比堂吉珂德多得多；但是，堂吉珂德并没有绝迹。

让我们来解释一下。

所有的人都是自觉或者不自觉地按照自己的原则，自己的理想，即按照他们所认为的真、善、美的标准来生活的。而许多人的理想却完全是现成的，有着一定的、历史发展而成的形式；他们一边生活，一边将自己的生活同这一理想进行对照，有时则由于情欲或者偶然因素的影响而违背了它——但是，他们对它并不多加思索，也没有怀疑；另一些人则相反，他们自己对这一理想进行思考，作出分析。不管怎么样，如果我们认为这一理想，这一生存的基础和目的对所有人来说不是存在于外界，便是存在于他们自身，那么这大致上不能算错；换句话说，对我们每个人而言，或者是将个人自我置于首位，或者是把某种被认为是至高无上的东西置于首位。有人也许会提出异议：现实可不允许作这种截然的划分，在同一个活生生的人身上两种观点可能会交替出现，甚至在某种程度上还会融合在一起；但是，我们并

非想证明人性中不可能有变化和矛盾；我们只是想指出，人对自己的理想有着两种不同的态度——而现在，我们则想介绍一下：按我们的看法，这两种不同的态度是以什么方式体现在我们所选择的这两个典型的身上的。

我们从堂吉诃德开始吧。

堂吉诃德以他的所作所为想表示什么呢？让我们别用那种仓促的目光来看他，别仅仅停留在表面和细节上。不要把堂吉诃德仅仅看作是一个哭丧着脸的骑士，一个创造出来用以嘲笑古代骑士小说的人物。很清楚，这一人物的意义在其不朽的创造者的笔下已经大为拓宽，而第二部中的堂吉诃德，那位同公爵和公爵夫人愉快交谈的角色，那位谆谆告诫海岛总督的明智的老师——已经不是小说第一部中，特别是在开头出现的那个堂吉诃德，不是那个荒唐可笑，到处挨打的怪人了；所以，我们要探究一下事情的实质。我们再重复一遍：堂吉诃德以他的所作所为想表示什么呢？首先是信念；对某种永恒的、毫不动摇的东西，对真理的信念，总之，是对存在于个人**之外**的真理的信念。这种真理不易为人所掌握，它要求人服务和作出牺牲——但在不断的服务和巨大的牺牲中它是可以企及的。堂吉诃德全心全意地忠诚于他的理想，为此他准备忍受一切苦难，牺牲生命；他珍惜自己生命的程度，全由其能否体现出理想，能否在人间确立真理和公正而定。有人会对我们说，他的这种理想取自骑士小说的梦幻世界，是他胡思乱想的产物；我们同意这一点——堂吉诃德可笑的一面也在于此；但是，理想本身却始终是纯洁无邪的。光为自己而生活，只顾自己——堂吉诃德认为是可耻的。他完全是忘我地生活（如果可以这样说的话），为了别人，为了自己的弟兄，为了消灭邪恶，为了同敌视人类的势力——魔法师，巨人，即压迫者对抗。在他身上没有一点利己主义的痕迹，他奋不顾身，他要舍己为人——请评估一下此词的意义！——他有信念，有坚

定的信念，而且绝不回头。正因为如此，他无所畏惧，忍受一切，以少得可怜的食物和破旧不堪的衣服为满足；他无暇顾及这些。他的内心是温柔的，他的精神是伟大和勇敢的；他对上帝的虔诚并没有限制他的自由；他没有虚荣心，但充满自信，相信自己的使命，甚至相信自己的体力；他的意志是坚韧不拔的。奋斗目标始终不变使他的思路有点单一，想法有点片面；他的知识不多，再说他也不需要有許多知识；知道他在干什么，为什么活在上，而这便是主要的知识。堂吉珂德有时完全像个疯子，因为最确凿无疑的东西也会在他的眼前消失，好像蜡一般在他的热情之火面前融化（他真的把木偶看成活生生的摩尔人，把一群羊看成骑士）——有时又显得眼界狭小，因为他不会轻易地表示同情，也不会轻易地享受快乐；但是，他像一棵常青树一般深深地植根在土壤里，他不会改变自己的宗旨，不会见异思迁；他的道德信条坚定不渝（请注意，这个疯疯癫癫、漫游四方的骑士却是世上最有道德的人），这给他的议论和话语，以及他的整个形体增添了独特的尊严和力量，尽管他老是陷入可笑和有失体面的境地……堂吉珂德是个热心人，是个为思想服务的人，所以，他被笼罩在思想的光圈之中。

哈姆雷特表示的是什么呢？

首先是分析和利己主义，所以没有信念。他光是为自己而活着，他是个利己主义者；但是，即使是利己主义者也不会相信自己；只能相信在我们之外的，或者凌驾在我们之上的东西。不过，哈姆雷特又珍现这个为他所不相信的**自我**。他老是返回到这个出发点上，因为在整个世界上找不到任何可以借以寄托灵魂的东西；他是个怀疑论者——始终在为自己张罗和奔忙；他常常不是因为自己的责任，而是因为自己的处境而奔忙。哈姆雷特既然怀疑一切，那么当然也不会宽容自己；他的智力太发达了，所以对自己思索的结果无法满足；他意识到自己的弱点，但

任何自我意识都是一种力量，由此产生了他的嘲讽，同堂吉诃德的热忱刚好成了对立面。哈姆雷特带着欣赏的心情夸张地责备自己，不断地自我观察，始终进行着内省，他对自己的缺点了解得细致入微，鄙视它们，鄙视自己——与此同时，也可以说他是靠这种鄙视而生存，并从中吸取力量的。他不相信自己——但他爱慕虚荣；他不知道他需要什么，为什么而生活，——但又依恋生活……“啊，上帝啊，上帝！（他在第一幕第二场中高呼）要是你，人间和天上的法官，未曾制定禁止自杀的律法可有多好！……人生在我看来是多么可鄙，空虚，乏味和无聊！”但是，他没有放弃这一乏味、空虚的人生；还在他父亲的鬼魂出现之前，还在他接受那项把他业已消沉的意志彻底摧毁的可怕的委托之前，他就想自杀了——但是，他没有对自己下手。即使在结束人生的这些愿望中也已经表现出了对人生的热爱：所有十八岁的青年都熟悉这样的感情：

有时热血沸腾，有时精力过剩。

不过，我们不必对哈姆雷特过于苛求：他很痛苦——而且他的痛苦要比堂吉诃德的痛苦更加沉重，更加难受。堂吉诃德身受的不过是那些粗暴的牧人、被他释放的罪犯所加的皮肉之苦；哈姆雷特则是自我伤害，自我折磨；在他的手里也有一把剑，分析的双刃剑。

堂吉诃德肯定是可笑的，这一点我们应该承认。在作者以往描绘的形象中，它几乎最滑稽。他的名字甚至在俄国农民的口中也已经成为可笑的绰号。我们可以根据亲耳所闻的事实来确信这一点，只要一想到他，便会在脑海中浮现出一个瘦长、笨拙、鹰钩鼻的形体，身穿滑稽的盔甲，骑在一匹瘦得皮包骨头的马背上，它就是那匹可怜巴巴，老是挨饿受打，不能不使人半觉

可笑，半受感动，以至同情之心油然而生的“驽骀难得”。堂吉诃德很可笑……但是，在可笑之中又有着一种使人乐于宽容，使人感到若有所得的魅力——如果“为谁效劳为谁笑”这句话确有道理，那么还可以补充一句：取笑谁便是宽恕谁，甚至还可以喜欢上谁。而哈姆雷特则刚相反，长得很英俊。他那忧郁的神情，他那苍白的，尽管并不瘦削的面容（母亲曾经说他胖，“our son is fat”），他那黑天鹅绒衣服，帽子上的羽饰，他那高雅的举止，以及无疑是充满诗意的话语，他在旁人面前始终保持的那种优越感，以及自我贬低的挖苦嘲笑——他身上的一切都令人喜欢，让人着迷；谁若被大家看作是哈姆雷特，便准会洋洋得意，但决没有一个人想有个堂吉诃德的外号；“哈姆雷特·巴拉廷斯基，”普希金这样写信称呼自己的朋友；谁都不想取笑哈姆雷特，这一点正包含着对他的指摘：爱他几乎是不可能的，也许只有像霍拉旭这样的人才会依恋哈姆雷特。我们在后面还要谈到他们。任何人都会同情他，那也可以理解：几乎每个人都会从他身上找到自己的特点；但是，再说一遍，爱他是不可能的，因为他自己也不爱任何人。

我们继续进行比较。哈姆雷特是一个王子，国王被他的亲兄弟杀了，王位也被篡夺了；他的父亲从坟墓里，从“地狱之门”中走出来，嘱咐他为己报仇，而他在犹豫，在自我折磨，从自谴中得到安慰，最后才偶然把继父杀死。其心理特征是多么深刻，可是却有许多尽管聪明，但目光短浅的人为此而非议莎士比亚！堂吉诃德则是个穷人，几乎身无分文，既无家财也无亲朋，又年老又孤单，却决心根除邪恶，保护全世界的被压迫者（虽说同他毫不相干）。这有否必要：他第一次试图从压迫者手中解救无辜的人，结果却变成加在无辜者头上双倍的灾殃……（我们指的是这样一段情节！堂吉诃德帮助男孩免遭主人的毒打，可是他一走，主人又凶狠十倍地惩罚起可怜的孩子来）；这有否必要：堂吉诃

德打算同凶恶的巨人交手，结果却向有用的风车冲杀……这些形象的外壳尽管滑稽可笑，但不会使我们忽视其中包含的内涵。谁若在作出牺牲时认为先得核计和权衡自己行为的一切后果和获利的可能，那他就未必肯牺牲自己了。在哈姆雷特身上可决不会出现这种情况：像他这种有着聪慧、敏捷、好怀疑的头脑的人怎么会犯这种大错误呢！不，他可不会去同风车打仗，他可不相信什么巨人……不过，即使他们真的存在的话，他也不会去发动进攻。哈姆雷特不会像堂吉诃德那样到处向人展示那只理发师的脸盆，说那是地道的有魔力的曼布利诺头盔；不过，我们认为，要是真理一旦确实出现在哈姆雷特眼前，他也不敢保证，说这确实是真理……谁知道呢，也许真理跟巨人一样，也并不存在？我们取笑堂吉诃德……然而，诸位先生，我们之中有谁能够在认真反思和检讨自己过去和现在的信念之后大胆断言，说他无论何时何处都能把理发师的铜脸盆同有魔力的金头盔区别开来？……同时，我们觉得，重要的是信念本身是否诚实和有意义……至于结果，那便取决于际遇了。只有际遇才能指明，我们是在同幻影还是在同真正的敌人作战，我们头上戴的是什么东西……我们的事情是武装起来，进行斗争。

普通人，所谓的“老百姓”，对哈姆雷特和堂吉诃德的态度也是值得注意的。

在哈姆雷特面前，波洛涅斯是老百姓的代表；在堂吉诃德面前，则桑丘·潘沙是这样的代表。

波洛涅斯虽说眼界狭小，喜欢饶舌，却是个干练、务实、头脑清醒的老头。他是个出色的行政官员，堪为表率；请回忆一下他在他的儿子雷欧提斯出国之前对后者的教训吧——这些教训就其睿智而言可以同桑丘·潘沙在“布拉它琉”海岛发出的著名的总督令相媲美。在波洛涅斯看来，哈姆雷特与其说是个疯子，倒不如说是个小孩。如果后者不是个王子，他准会因其老

是无所事事，因其不能把种种想法付诸实施而瞧不起他。在哈姆雷特和波洛涅斯谈论云的那一场著名的戏中，哈姆雷特觉得自己是在愚弄老头。在我们看来，这场戏有着明显的含意，证实了我们的观点……我们不妨把这段对话回忆一下：

波洛涅斯 殿下，娘娘请您立刻去见她说话。

哈姆雷特 您看到这朵云吗？真像一只燕子。

波洛涅斯 它完全像一只燕子。

哈姆雷特 我觉得，它像一头骆驼。

波洛涅斯 它的背倒活像一头骆驼。

哈姆雷特 还是像一条鲸鱼吧？

波洛涅斯 很像一条鲸鱼。

哈姆雷特 好吧，我就去见我的母亲。

在这场戏中，波洛涅斯既是一个迎合王子的宫廷大臣，又是一个不想同有病而又任性的小孩抬杠的成年人，这不是很清楚吗？波洛涅斯丝毫也不相信哈姆雷特，他是有道理的。他带着为他所特有的毫无远见的自信，认为哈姆雷特的古怪行为是因为对奥菲丽娅的爱情而引起的，在这一点上他当然是错了；但是，他对哈姆雷特的性格的评价却没有错。哈姆雷特之类的人对老百姓确实没有什么用处；他们不会带给老百姓任何东西，不会引导老百姓到任何地方去，因为他们自己也什么地方都不去。何况，在不知道脚下有没有土地的时候，又怎么能够引导人呢？况且，哈姆雷特之类的人还瞧不起老百姓。一个人连自己都不尊重——那他还会尊重谁，尊重什么呢？再说，同老百姓打交道值得吗？他们又粗野，又肮脏！而哈姆雷特是个贵族，这不仅是就他出身而言。

桑丘·潘沙给我们看到的却是另一番景象。刚好相反，他嘲

笑堂吉诃德，很了解这是个疯子，但还是三次离开故乡、老家、妻子、女儿，跟从这个疯疯癫癫的人，到处伴随他，遭遇种种倒霉的事情，还对他忠心耿耿，至死不渝，相信他，为他感到骄傲，而且在主人临终之际，还跪在病榻前痛哭流涕。用指望得到好处、谋取私利是解释不了这种忠诚的；桑丘·潘沙的头脑太聪明了；他十分明白，给这位游侠骑士当侍从，除了挨揍之外几乎没有任何东西可以期待。应该把这种忠诚的原因挖得更深一点；如果可以这样说的话，它植根在老百姓最优良的特性之上，他们能够幸福和诚实地着迷（唉！他们还受到过别的迷惑），他们能够表现出无私的热情而不顾眼前的私利，尽管这对于一个穷人来说，几乎等同于放弃充饥的口粮。这是一种伟大的，具有世界历史意义的特性！老百姓到头来总是怀着虔诚的信仰追随那些他们自己曾经嘲笑过，甚至咒骂和追击过的人物，只要那些人不怕追击、咒骂，甚至嘲笑，坚定不移地走向前去，把精神的目光投向只有他们才能看到的目标，探索着，跌倒了又爬起，直至最后找到……而且对此有着充分的权利；只有用心追求，才能达到目的。沃维纳格说：“Les grandes pensées viennent du cœur”^①，而哈姆雷特之类的人是什么也找不到，什么也创造不出来，而且除了他们个人的脚印，什么痕迹也不会留在身后，他们不会为后人留下事业。他们既不爱，也不信；那他们能找到什么呢？即使是在化学中（更不必谈有机界了），为了让第三种物质出现，就得把两种物质化合起来；可是，哈姆雷特之类的人却只顾自己；他们孤独，所以一事无成。

不过，有人会反驳我们：“那么奥菲丽娅呢？难道哈姆雷特不爱她吗？”

我们就谈谈她吧——顺便还谈谈杜尔西内娅。

① 法语：伟大思想来自心灵。

在我们这两个典型对待女性的态度上也有许多颇有意义之处。

堂吉诃德爱上了杜尔西内娅这个并不存在的女性，并且准备为她而死（请回忆一下，他在给打得一败涂地之后对把枪头已经指向他的胜利者说：“骑士啊，你一枪刺下来杀了我吧。不过，不能因为我没有能耐而使杜尔西内娅黯然无光；我还是要承认，她是天下第一美人。”）。他的爱是理想化的，是纯洁的，理想化到甚至没有怀疑所爱的对象根本不存在，纯洁到在杜尔西内娅作为一个又粗鲁又肮脏的村姑出现在他面前时，他不相信自己的眼睛，认为是邪恶的魔法师把她变了形。我们自己也曾经在人生的旅途中看到过许多人，他们为了某个同样很少可能存在的杜尔西内娅，或者为了某个粗暴的，经常是肮脏的东西去死，他们把这种东西看成是自己理想的体现，而把它的变形也归咎于邪恶的，——我们差点没说：“魔法师”，——邪恶的偶发事件和个人。我们看到过他们，一旦这样的人绝迹，历史书也永远合上了！再也没有什么可读的了。在堂吉诃德身上丝毫没有肉欲的表现；他的一切幻想都是羞怯和不带恶意的，在他的心灵深处未必隐藏着同杜尔西内娅最终结合的期望，他甚至有点害怕这种结合！

而哈姆雷特，难道他会爱吗？难道洞察人的心灵，讽刺地创造出他来的那位作者决心赋予这个渗透着分析的腐蚀性毒素的利己主义者、怀疑论者一颗挚爱的、忠诚的心吗？莎士比亚没有陷入到这种矛盾中去，细心的读者不需要花费很大力气，便可以确信哈姆雷特是个肉欲强烈，甚至是暗中好色的人（难怪哈姆雷特说女人使他感到厌烦时，在场的朝臣罗森格兰兹会暗自发笑），哈姆雷特不会爱——我们可以这样说，他只是装作在爱，而且装得漫不经心。对此，我们可以从莎士比亚本人那里找到证据。

在第三幕第一场中，哈姆雷特对奥菲丽娅说：

我曾经爱过你。

奥菲丽娅 殿下，您使我相信这一点。

哈姆雷特 你本来不应该相信！……我没有爱过你。

哈姆雷特说的最后一句话要比他本人的料想更接近于实情。他对奥菲丽娅这个天真无邪得近于神圣的人的态度或是恬不知耻（请回忆一下他在伶人演戏那一场中所说的暗示性的双关语，他请求她允许把头……枕在她的膝上），或是空话连篇（请注意他同雷欧提斯的那场戏，那时他跳入奥菲丽娅的墓中，说：“四万个兄弟的爱合起来，还抵不过我对她的爱！让他们把成百万个山丘之土堆在我的身上！”等等）。他对奥菲丽娅的种种态度对他来说依然不过是一种自我排遣，在他的呼声“啊，女神！在你的祈祷之中，不要忘记替我忏悔我的罪孽”里，我们只是看到，他对自己病态的无能，在爱情中的无能深有所感，所以几乎是迷信似的对着“纯洁的圣地”顶礼膜拜。

不过，关于哈姆雷特这个典型的阴暗面已经谈够了。这些方面之所以使我们气愤，是因为它们跟我们比较接近，比较容易为我们理解。现在，我们试图对他身上那种合乎人性的，因而是永恒的东西作一评价。在他的身上体现着一种否定的因素，另一个伟大的诗人将这种因素同所有纯粹人性的东西区分了开来，并把它表现在梅非斯特的形象之中。哈姆雷特就是梅非斯特，但他是囿于人的本性的生活范围中的梅非斯特；所以，他的否定并不是邪恶——其本身便是反对邪恶的。哈姆雷特的否定固然怀疑善，但并不怀疑恶，而且同它进行激烈的斗争。它怀疑善，即怀疑它是否真实和诚恳，而且它抨击的不是善，而是伪善，在伪善的幌子下隐藏的依然是邪恶和虚假——它的宿敌。哈姆

雷特不会像冷酷的恶魔一般发出梅非斯特式的哈哈大笑；在他的苦笑中包含着凄楚，透露出他所受的煎熬，从而使人对他产生宽容之心。哈姆雷特的怀疑主义并不就是冷淡主义，其意义和长处也在于此；善与恶，真与伪，美与丑在他的面前并没有混成偶然的、沉默的、麻木的一团东西。可以说，哈姆雷特的怀疑主义在不相信“真理”会在那时实现的同时，又决不妥协地同“虚假”为敌，这样它又成了它并不完全相信的那个“真理”的主要的捍卫者。但是，在否定中，如同在火焰中一样，有着破坏的力量——当应该加以破坏的东西和应该加以保护的东西往往混在一起，紧密联系的时候，又怎么把这种力量控制到一定的程度，怎么为它指明该在什么地方止步呢？正是在这里显示出了已一再被人指出的人生的悲剧方面：为了事业需要有决心，为了事业需要有思维；但是，思维和决心却分离了，而且这种分离的状况日益严重……

And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er by the pale cast of thought...
(决心的赤热光彩，
被审慎的思维蒙上一层灰色……)

莎士比亚借哈姆雷特之口这样说……这样，一边站着善于思考、有理智、很快能洞悉一切，但往往徒劳无功、注定无所事事的哈姆雷特们；另一边则站着半疯癫的堂吉诃德们，他们之所以能够带来益处和打动人心，仅仅是因为始终认定一个目标，即使这个目标常常并非像他们所以为的那样美妙。人们不禁会发问：难道为了相信真理就得当一个疯子吗？难道一个能够自制的聪明人倒为此而变得一无所能了吗？

即使是粗浅地讨论一下这些问题，也可以扯得很远。

我们在此仅仅指出：应该承认上述的这种分离，这种两重性是整个人类生活的根本法则：整个生活就是不断分离和融合的两大因素之间所进行的永恒的调和和斗争。要是我们不怕用哲学术语来惊扰诸位的耳朵，便可以大胆地说，哈姆雷特之类的人表现的是一种大自然的根本的向心力，由于有这种力量，所有的生物都认为自己是造化的中心，而把其余的一切统统看作是仅为它而存在的（比如，一只蚊子叮在马其顿王亚历山大的额头上，它便可以心安理得地认为自己有权吸他的血，认为这是应分所得的食物；同样，我们说，哈姆雷特也老是把一切归属于他自己，尽管他很自卑——这一点蚊子没有做到，因为它还没有达到这个水平）。没有这种向心力（利己主义的力量），大自然便不可能存在。同样，大自然也不能缺少另一种力量——离心力，根据这种力量的法则，凡生物皆为别的生物而存在（就如我们已经说过的那样，这种力量、这种忠诚和牺牲的原则是用喜剧性的色彩表现出来的，为了不在无意中得罪什么人——而堂吉诃德们便是代表了这一原则）。停滞和运动，保守和进步——这两种力量是世间万物的基本力量。它们可以为我们解释花朵的开放，它们也有助于我们理解那些最强大的民族之所以得到发展的原因。

我们还是赶快从这些可能不妥的推论转到另一些比较为我们所习惯的想法上去吧。

我们知道，在莎士比亚的所有作品中《哈姆雷特》几乎最为出名。这部悲剧属于那些无疑能始终稳占剧坛的佳作。从我们观众的现状来看，从他们有着自我意识和好沉思的倾向来看，从他们对自身产生怀疑和都比较年轻这一点来看——这种现象是可以理解的；但是，姑且不谈这部也许是体现着现代精神的最优秀的作品所充满的优美之处，就是看到一个自身在许多方面都与哈姆雷特相近的天才能够自由发挥创造力之后将其同己分开——并且塑造出那人的形象，以供子孙后代作永久研究，就

是看到这一点也不能不令人叹为观止。创造出这一形象的人，其精神是北方人的精神，是反省和分析的精神，这种精神令人难受，十分阴郁，缺少和谐和鲜明的色彩，也没有给加工成优雅的、精细入微的形式，但是它却深沉有力，繁复多样，独立不羁，统领一切。他从自己内心的深处捧出了哈姆雷特这个典型，从而表明：在诗的领域，也同在人民生活的其他领域中一样，他要比他的同胞高出一头，因为他完全理解他们。

创造出堂吉诃德的人具有的则是南方人的精神，这种精神明朗活泼、充满喜悦，它很天真，很敏感，但不去探究人生深层的涵义，没有领悟生活中的一切现象，而只是加以反映。我们在此不能违心地将莎士比亚和塞万提斯相提并论——而只是指出两人之间的某些区别和共同点。有些人会想，莎士比亚和塞万提斯，那怎么能相比？莎士比亚是巨人，是个半是天神的人物……对；但是，在创造出《李尔王》的巨人面前，塞万提斯也不是一个渺小的角色，而是一个人，一个完全的人；是人，就有权利站定脚跟，即使在半是天神的人物面前也罢。不容争辩，莎士比亚以他丰富独到的想象力，光彩夺目的诗才，博大精深的智慧胜过了塞万提斯——而且不止他一个人；但是，你们在塞万提斯的小说中却找不到牵强的俏皮话，不自然的比喻，过于甜蜜的安慰；你们在他的篇页中也不会见到砍下的脑袋，挖出的眼睛，鲜血淋漓的场面，冷酷无情的残忍行径——这些中世纪野蛮时代令人生畏的遗风在顽强的北方人身上消失得要晚一点；而与此同时，塞万提斯又跟莎士比亚一样，都是“圣巴托罗缪之夜”^①的同时代人；在他们去世之后很久，人们还在把异教徒活活烧死，血流成河，而且什么时候才能停止流血呢？中世纪在《堂吉诃德》中

① 即指一五七二年八月二十四日（圣巴托罗缪节）的前夜，巴黎天主教徒对新教徒的大屠杀。

是通过普罗旺斯诗歌的回光，通过塞万提斯对之善意取笑的那些优美的爱情故事反映出来的，作者本人在《贝雪莱斯和西吉斯蒙达》^①中对这些故事表示出很大的尊重。莎士比亚则到处吸取他的形象——从天空，从大地——对他来说不存在什么禁忌；任何事物都无法避开他那洞察一切的目光；他带着不可抗拒的力量将它们猛提起来，就像一只扑到猎物的老鹰。塞万提斯则和蔼地将为数不多的形象一个个引到读者的跟前，就像父亲领出自己的孩子一般；他只选取跟他亲近的事物，而这些亲近的事物他又是多么熟悉！人类的一切似乎都在接受英国诗人巨大的天才力量的支配；塞万提斯则只从自己的心灵中，从真诚、温柔、有着丰富的生活经验，但不因这些经验而变得冷酷起来的心灵中获取财富；正如塞万提斯自己所说的那样，他在当俘虏的艰难的七年中可不是白白地学习忍耐功夫的；接受他支配的事物的范围要比在莎士比亚那里狭小；但是，在他的身上，就跟在每一个活生生的人身上一样，反映出了全人类的共性。塞万提斯没有用机智的话语来使你们顿开茅塞；他也没有以充满巨大活力的灵感来使你们深受震惊；他的诗歌不是一片莎士比亚式的不时会浓雾弥漫的大海，而是一条在曲折多变的两岸中间静静流动的深邃的江河；读者被晶莹透明的波浪裹挟着，渐渐为其吸引，随着水流而漂浮，在静穆之中感到心旷神怡。我们很容易联想起这两位同时代诗人的形象，他们去世也是在同一天，一六一六年四月二十六日。塞万提斯大概对莎士比亚一无所知；不过，那位伟大的悲剧作家，在去世之前三年住在宁静的斯特拉特福镇老家的日子里，是有可能读到前者这部当时已经译成英语的著名小说的……这一景象值得让一位有头脑的画家描绘出来：

① 众所周知，骑士小说《贝雪莱斯和西吉斯蒙达》是在《堂吉珂德》第一卷出版之后问世的。——作者注

阅读《堂吉珂德》的莎士比亚！能有这样的人物，有这样的为同时代人和子孙后代担任导师的人物诞生的国家是幸福的！伟人荣获的永不凋谢的桂冠，也会戴在他的人民的头上。

在结束这篇远非全面的评论时，请允许我向你们再谈几点意见。

有位英国勋爵（他在这件事情上是很好的评判人）在和我们交谈时把堂吉珂德称为真正的绅士的榜样。确实，如果把待人接物的朴实和安详视作所谓“正派人”的特征的话，堂吉珂德是完全有权利得到这一称号的。他是一个真正的骑士，甚至当公爵的那些好嘲弄人的使女给他涂了一脸肥皂沫子时，他依然还是一个骑士。他的举止之所以朴实，是因为那种我们不想称为**自尊心**，而称为**自负心理**的东西；堂吉珂德不专注于自己，他在自尊和尊重别人的同时并不想自我卖弄；而哈姆雷特，尽管他所处的环境是多么优雅，却使人觉得，请原谅我用了个法语的说法，“*ayant des airs de parvenu*”^①；他心神不定，有时甚至举止粗鲁，忸怩作态，愚弄他人。但是，他却因言语的独特和精当而显得颇有生气，这是一种为善于思索和从事自我修养的人所特有的生气——所以，堂吉珂德根本无法企及。哈姆雷特进行分析的深刻和细致，他所受的多方面的教育（不应忘记，他在维滕贝格大学念书）使他的情趣陶冶得几乎是无可指摘。他是个优秀的评论家；他向伶人们所提的建议非常正确，极有见地；他的审美感几乎跟堂吉珂德的责任感同样强烈。

堂吉珂德对一切现有的法令、宗教、君主和公爵深表敬意，但同时却无拘无束，并且承认别人的自由。哈姆雷特痛骂国王、朝臣——实质上却受着压制而又心地偏执。

堂吉珂德粗识文字，而哈姆雷特大概是写日记的。堂吉珂

① 法语：有点像个好出风头的人。

德尽管无知，却对国家大事，对行政管理有着确定的思维方式；哈姆雷特则既无时间，也无必要去考虑这一些。

塞万提斯让堂吉诃德遭受了无数次的殴打，对此许多人都提出异议。我们在前面已经指出，在小说的第二卷里可怜的骑士几乎是不挨揍了；不过，我们得补充一句，没有这些打架的场面，他便不那么讨孩子们的喜欢，因为孩子们渴望阅读的是他的奇遇——而且，我们这些成年人也觉得他有点失去本来面目，似乎显得冷漠和高傲，这跟他的性格相矛盾。我们刚才说过，他在第二卷里已经不挨揍了；但是，在该卷的结尾，堂吉诃德被一位由学士装扮成的白月骑士打得丢盔弃甲，而在他准备放弃骑士的行当以后，在去世之前不久，又被一群猪从身上踩过。我们已经多次听到有人责备塞万提斯——为什么要写这些东西，似乎在把陈旧的、弃而不用的笑话重复一遍；然而，就是在这里，塞万提斯也受到天才的本能的支配——这个不像话的结尾正包含着深刻的思想。在堂吉诃德这类人的一生中总是会受到猪蹄的践踏的，而且往往发生在一生了结的时候；他们由于莽撞行事而造成遭际维艰，由于态度怠慢，举止粗鲁而显得不谙世故，于是应该付出最后的代价……让伪善者来打他们耳光……然后，他们会死去。但是，他们通过了艰难困苦种种考验，赢得了不朽的名声，他们将万世流芳。

哈姆雷特有时候显得很阴险，甚至很残酷。请回忆一下，他是如何安排，把国王派往英国的两名使者处死的，请回忆一下他在杀死波洛涅斯之后说了些什么。其实，正如我们在前面所说的，从中可以看到消失不久的中世纪遗风的反映。另一方面，我们在正直、诚实的堂吉诃德身上也必须看到他有着半是故意半是天真的行骗的倾向，有着自我陶醉的倾向——这种倾向几乎总是为那些热心者的想象力所固有。他讲的在蒙德西诺斯地洞里的奇遇显然是胡编乱造，骗不过有心计的老实人桑丘·潘沙。

哈姆雷特遭到小小的挫折便会垂头丧气，怨天尤人，而堂吉诃德在给那些被判划船服苦役的囚犯打得浑身无法动弹之后还毫不怀疑事情的成功。据说，傅立叶在许多年里每年都想去看一个英国人，因为他在报上号召后者资助一百万法郎，用来实现他的计划——那个人当然没有应召。毋庸置疑，这挺可笑；但是，我们又想到：古代的人们把众神称为贪心的神祇——所以，即使在贫困时也要自觉自愿地向他们供奉祭品，认为这样会有好处（请回忆一下，伯里克利斯把戒指抛入大海）；那么，我们为什么不去想想，那些以伟大的新事业为己任的人们，他们的行为和性格必然也会渗入某些可笑的成分，就像为安抚贪心的众神而奉献的祭品一般？不管怎么样，没有这些可笑的古怪的发明家，人类便不会进步——哈姆雷特们便也没有什么可思考的了。

确实，我们再说一遍：堂吉诃德们是在探索——哈姆雷特们是在分析。不过，人们会问，要是哈姆雷特们怀疑一切，对什么都不相信，那么他们能分析出个什么名堂来呢？对此，我们可以这样反驳：由于上天的英明安排，世界上不可能全是哈姆雷特之类的人，也不可能全是堂吉诃德之类的人；这不过是两种趋向的极端表现，是诗人们在两条不同的道路上立下的路标。生活会向着这些路标前进，但永远不会达到它们。不应该忘记，哈姆雷特的分析原则已经达到悲剧性的程度，而堂吉诃德的行动原则已经达到喜剧性的程度，而在生活中完全喜剧性的事情和完全悲剧性的事情是很少遇见的。

哈姆雷特由于霍拉旭对他的好感而在我们的眼里得了不少分。像霍拉旭这样的人物很可爱，而且在我们的时代相当多见，这是我们时代的荣幸。我们认为，霍拉旭是好的意义上的追随者和学生的典型，他坚忍不拔，襟怀坦白，心地热忱，只是视野较为狭窄，他知道自己缺点，所以很谦逊，这在视野狭窄的人中是很少见的；他渴望得到教导和训诫，所以对聪明的哈姆雷特恭

敬备至，全心全意地忠诚后者，甚至也不要求回报。他服从后者，不是因为那人是王子，而是将他视为首领。哈姆雷特们的一大功绩便是他们教育和培养了一批像霍拉旭那样的人，这些人接受了他们的思想的种子，使他们在自己心中结果，然后再传播四方。哈姆雷特承认霍拉旭的作用的那些话语使他本人也增添了光荣。在这些话中，他表达了自己对人的高尚品格的理解，以及光明磊落的志向，这种志向是任何怀疑主义都无力遏制的。“听着，”他对霍拉旭说：

自从我这颗心
能够自行作主，明察是非，
学会识别谁贤谁愚，
它便在众人里选中了你。
你饱经颠沛，却泰然自若，
不管是命运的打击还是恩典
你全部接受，怀着谢意。
你是多么幸福：在你身上
理智和鲜血已经融合一起，
你不会成为命运的玩物，
随其心意，仰其鼻息。
给我一个堂堂的男子汉吧，
他不是情感的奴隶，
我要将他珍藏在心灵深处，
就像我珍藏着你。^①

一个诚实的怀疑主义者总是尊重坚忍不拔的人的。当古代

① 《哈姆雷特》，A·克龙涅贝格译，哈尔科夫，1844年，第107页。——作者注

世界分崩离析时——在每一个时代都是如此，——优秀人物都从斯多葛主义(禁欲主义)中寻求解脱，将它作为还能保持人格的唯一的栖身之所。怀疑主义者如果没有勇气去死——“前往没有一个路人能够返回的国度去”的话，便变成伊壁鸠鲁主义者(享乐至上主义者)。这种现象是可以理解的，是可悲的，而且太为我们所熟悉了！

哈姆雷特和堂吉诃德的死都很感人；可是，两人临终的情景又有多大的区别！哈姆雷特最后的话语说得十分出色。他克制住怒火，镇静了下来，吩咐霍拉旭活着，临死时还为不受任何瓜葛的王位继承人，年轻的福丁布拉斯祝福……可是，哈姆雷特的目光不是往前看的……“此外……仅是沉默，”濒死的怀疑主义者说——确实，他是永远保持沉默了。堂吉诃德的死则使人受到无法形容的感动。在此时此刻，每个人都能理解这一人物所有的伟大的意义了。当他昔日的侍从为了安慰他，对他说，他们过不久还要再次踏上骑士的征途时，临死的人回答说：“不，这一切已经一去不复返了，请大家原谅；我已经不是堂吉诃德，我又是好人阿隆索了，就像以前人家称呼我的——Alonso el Bueno”^①。

这个词用得令人诧异；提到这个外号既是第一次，也是最后一次，却使读者受到了震动。是啊，面对死神只有这个词还有点意义。一切都会过去，一切都会消失，再高的职位，再大的权力，再渊博的才学，一切都化为尘土……

人世间所有伟大的事物
皆成为过眼的云烟……

但是，做的善事是不会烟消云散的；它们将长留于世，超过

① 西班牙语：好人阿隆索。

任何绝色佳丽；“凡事都会结束，”使徒说，“唯有爱心永存。”

我们在说了这些话之后便没有什么可补充了。如果在我们向诸位提到人类精神的那两种根本趋向之后大家产生某些想法，即使可能是不同意我们观点的想法——如果我们就算近似地完成了任务，得到诸位垂顾，而没有使大家感到厌倦，那我们便感到十分荣幸。

冯玉律译

关于《父与子》

当《父与子》的构思最初出现在我的头脑里时，我正在怀特岛的文蒂诺尔小镇上做海水浴疗——那是一八六〇年八月份的事情，全是由于这部小说，弄得我失掉了，而且似乎是永远地失掉了年轻一代俄国人对我的好感。我不止一次听说，并在评论文章中读到，我在作品中是“以观念为出发点”或者“输送观念”的；有些人为此夸奖我，另一些人则相反，对我大加责备；而从我自己方面来说则应该承认，如果不是以活生生的人为依据，逐渐掺合或加上合适的成分，而是以观念为出发点，那么我是从来不敢“塑造形象”的。我由于并没有多大的天地来自由想象，就总是需要一个立足点，以便由此迈开坚实的脚步。创作《父与子》的情况也是这样；主人公巴扎罗夫形象的原型是一位使我深感惊讶的外省年轻医生。（他在一八六〇年之前不久去世。）依我看来，在这个出色的人身上正体现出了一种刚刚萌生、尚未定型的思想，这种思想在后来被称为虚无主义。此人留给我的印象十分强烈，但与此同时又不那么清晰；起先，我自己还没有很好地意识到这一点，所以紧张地倾听和审视着周围的事物，似乎是想检验一下自己的感受是否正确。使我大惑不解的是这样一个事实：我处处都能感受到的东西，却在我们任何一部文学作品中都找不到些许踪影；便不由得产生了疑问：我难道是在追逐一个幽灵？我记得，同我一起住在怀特岛上的还有一位俄国人，他有着相当敏锐的鉴赏力，并且对被已故的阿波隆·格里戈里耶夫称为时代“潮流”的现象十分敏感。我便把我的想法告诉他

——并且心里惊讶地听到这样的意见：“可是，你似乎已经描写过这种类型啦……罗亭不就是吗？”我没有吭声：有什么可说呢？罗亭和巴扎罗夫——竟然是同一个类型！

这些话对我的影响很大，以至我在几个星期里一直不去考虑正在酝酿中的那部作品；不过，回到巴黎以后，我又重新构思起来——**故事情节**在我的头脑里逐渐有了眉目：我在冬季写了开头几章，不过完成中篇小说时已在俄罗斯，那是在乡下，七月份。秋季，我把它念给几位朋友听，作了些修正和补充。这样，一八六二年三月，《父与子》便在《俄罗斯导报》上发表了。

我不去详谈这部作品留给人们的印象；我只讲一件事：我回到彼得堡的那一天，刚好在阿普拉克辛商场发生了那场广为人知的火灾——成千上万的人在议论中都用上了“虚无主义者”这个词，在涅瓦大街上碰到我的第一个熟人对我发出的第一声感叹便是：“瞧瞧吧，您的虚无主义者在干什么！在火烧彼得堡！”我当时百感交集，心里十分沉重。我觉得，许多同我友好和接近的人待我十分冷淡，甚至近于气愤；可是从反对我的那个阵营的人那里，从敌人那里我得到了祝贺，差一点是亲吻。这使我感到很尴尬……很伤心；不过，我问心无愧：我很明白，我对我所描写的那个人物典型的态度是诚实的，不仅不带偏见，而且还抱有同情。^①我是太尊重一个艺术家，一个作家的使命了，决不能在这种事情上昧着良心。“尊重”这个词甚至用在这里也不十分合适；我只不过是不能，也不会按别的方式去做；何况，说到头也没有什么理由去那样做。我的评论家们把我的小说称为“抨

① 我想在此引用本人日记中的以下一段摘录：“七月三十日，星期天。一个半小时之前，我终于写完了自己的那部长篇小说……不知道社会上的评价会怎么样。大概，《现代人》会由于巴扎罗夫而对我嗤之以鼻，而且不相信，我在写作的全过程中对他是不由自主地抱有好感的……”——作者注

击性作品”，还提到了“被激起的”、“受伤害的”自尊心；可是，我何必写文章去抨击杜勃罗留波夫，抨击我几乎没有见过一面，而又十分钦佩其为人和作家才华的杜波罗留波夫呢？不管我对自己的禀赋评价有多低，我还是在过去和现在都认为编撰抨击性的东西，“谤书”，是低级行为，是同自己的禀赋不相称的。至于“受伤害的”自尊心，我只想说明一点，即杜勃罗留波夫那篇关于我在《父与子》之前所发表的新作——关于《前夜》的文章（而他有充分根据被认为是社会舆论的表达者），那篇在一八六一年发表的文章充满了最最热情的，凭良心说又是最最不配领受的赞扬话。然而，评论家先生们却需要把我说成是一个受到侮辱的写抨击性文章的作家：“leur siège était fait”^①——还在今年，我便在《宇宙》的附刊第一期（96页）上读到以下的字句：“大家终于明白，屠格涅夫先生站立其上的那个台座主要是被杜勃罗留波夫摧毁的”……随后（在98页上）还谈到了我的“勃然大怒”，不过评论家先生对此表示理解——“甚至看来还表示原谅”。

评论家先生们一般都不大会正确领会作者内心的活动，领会他的欢乐和痛苦，他的意愿，成功和失败。比如，他们就不会想到果戈理所提到的那种喜悦，那种他在自我责备中，在对自己描写虚构人物时存在缺陷的责备中所感受到的喜悦；他们深信，作者一定只会“输送自己的观念”；他们不愿意相信，准确有力地重现真相，重现生活的现实对一个文学家来说是最大的幸福，即使这种真相同其本人的好恶并不一致。我想举一个小小的例子。我是个彻头彻尾、习性难改的西欧派，我一点也不想隐瞒这一点，也没有隐瞒；尽管如此，我还是特别示意通过潘申这个人

① 原文为法语：他们采取了围攻战术。

物(在《贵族之家》中)刻划西欧派的一切可笑和庸俗的方面;我强迫斯拉夫主义者拉夫列茨基“把他驳得体无完肤”。为什么我在认为斯拉夫主义是一种虚假和没有结果的学说之后还要这样做?因为**按我的理解,在此种场合,生活正是应该这样安排的**,而我首先希望的是做一个诚挚和坦率的人。我在描绘巴扎罗夫的形象时从他的爱好中排除了一切艺术性的东西,让他的言行显得生硬而又无礼,这并不是荒谬地想侮辱年轻一代(!!!)①而是我对那位熟悉的Д.以及类似他的那些人观察的结果。“生活便是**这样安排的**”,经验又告诉我——也许,这经验是错的,但是我再重复一遍,它是认真取得的;我不需要自作聪明,所以我正应该**这样**来描绘他的形象。我的个人爱好在此毫无作用;不过,若是我说,除了对艺术的看法之外,他的见解我几乎全部同意,那么我的许多读者兴许会大吃一惊。有人要我相信,我是站在“父辈”一边的……尽管我在塑造帕维尔·基尔萨诺夫的形象时甚至违背了艺术真实,渲染过了头,把他的缺点漫画化,使他变得十分可笑!②

发生误解的全部原因,全部所谓的“灾难”在于我所创造的巴扎罗夫的形象还没有来得及通过渐进的阶段,而文学形象通

① 在许多说明我“对青年人怀恨在心”的证据中,一位评论家还举了这样一个事实,即我故意让巴扎罗夫在打牌时输给阿历克谢神父。“想尽一切法子来伤害和贬低他!连打牌都不会!”毫无疑问,若是我让巴扎罗夫赢了牌,那位评论家准会得意洋洋地高呼:“事情还不清楚吗?作者想要人明白,巴扎罗夫是个赌棍!”——作者注

② 外国人怎么也弄不明白,为什么我由于巴扎罗夫而受到了无情的指责。《父与子》已经有了好几个德语译本;有位评论家在分析里加出版的新译本时这样写道:“一位没有先入之见的……读者会莫名其妙,激进的俄罗斯青年怎么会由于屠格涅夫描绘了巴扎罗夫这样一位代表他们的见解和志向的人物而对作者竭力贬斥,破口大骂呢?倒不如可以这样推测,任何一个新的激进分子准会高兴和满意地在这样一个高尚的,有着坚强个性的,摆脱一切渺小、庸俗、萎靡和虚假的东西的形象中看到了自己的肖像,自己的同志者的肖像。”——作者注

常都是要通过这些阶段的。他不像奥涅金和毕巧林那样，受到了那个时代的美化和同情赞许。从新人巴扎罗夫一出现的那个时刻，作者对他的态度便是批判性的……客观的。这把许多人都搞糊涂了——谁知道呢！也许，这里即使没有差错，那也有不公。至少，巴扎罗夫这个典型具有跟其先前的典型同等的权利来获得美化。我刚才说过，作者对他所描写的人物的态度把读者搞糊涂了：如果作者对他所刻划的性格像对待活生生的人那样，也就是说看到并显示了后者的短处和长处，而主要的是，如果他对自己塑造的形象没有表示出明显的好感或者恶感，读者便总会感到难堪，困惑莫解，甚至十分懊丧。读者将会怒气冲冲，因为他只好不再沿着既定的路线行走，而要独自开辟蹊径。“何必这样费劲！”他不由得会这样想，“书是供人消遣用的，可不是为了伤脑筋；何况，作者说一说对某个人物该如何看——他自己对他作什么考虑又不费吹灰之力！”如果作者对这一人物的态度还难以确定，如果作者自己也不知道是否喜欢他所刻划的性格（就像我对巴扎罗夫的态度那样，因为我在日记中提到的那种“不由自主的好感”还不是爱），那么就糟糕了！读者就会把种种并不存在的好感或者恶感强加给作者，但求摆脱那种不愉快的“难以确定”的局面。

“既没有父，也没有子，”一位爱说俏皮话的女士在读了我的书后对我说，“这才是您的中篇小说的真正的标题——而您本人也是个虚无主义者。”等到《烟》问世之后，这种意见说得更加确定了。我不想加以反驳；也许，这位女士说对了。在文学创作事业中，每一个人（就我的体会而言）干的都不是他所想的，而只是他力所能及，并得以获得成功的事情。我认为，评判一部小说作品应该 *en gros* ①——在严格要求作者持认真态度的同时，对

① 原文为法语：从总体着眼。

其活动的其余方面——我不说应该冷静对待，但总该心平气和吧。就态度是否认真而言，我觉得自己是无可指摘的，尽管我非常希望让我的评论家们满意。

由于《父与子》的出版，在我那里已经积聚了一大堆有趣的书简和其他文件。将它们作一比较是颇有意思的。当有的人指控我侮辱年轻一代，说我思想落后，代表着黑暗势力，并且告诉我，他们“在轻蔑的笑声中焚烧我的照片”时——另一些人却相反，火冒三丈地责备我对这样的年轻一代顶礼膜拜。“您是在巴扎罗夫的脚下爬行！”一位记者叫道：“您不过是装装样子，好像在谴责他；实际上，您是在巴结奉承，期待他发发慈悲，赐给您一个不经意的微笑！”记得有一位评论家对我指名道姓，用雄辩有力的词句把我和卡特科夫先生描绘成两个阴谋家，躲在静悄悄的密室里，卑鄙地策划如何诽谤俄罗斯的青年力量……画面效果倒不错！可是，这场“密谋”实际上是这样发生的。当卡特科夫先生收到我的《父与子》手稿时，他对作品内容甚至还没有一个大体的理解，他感到纳闷。^①他觉得，巴扎罗夫的典型“几乎就是《现代人》信奉的神明”。若是他拒绝把我的中篇小说刊登在他的杂志上，我也不会奇怪。“Et voilà comme on écrit l'histoire！”^②——在此可以这样感叹……不过，是否有必要为这样

① 但愿卡特科夫先生别因为我在此引用他在当时给我的信件中的片段而见怪。“即使巴扎罗夫并没有被奉为神明，”他写道，“那么也不能不承认，他不知何故竟偶然登上了高高的纪念碑座。他确实压倒了周围的一切。在他面前，所有的人不是显得老朽迂腐，便是显得孱弱幼稚。难道这就是你希望造成的印象吗？在小说中人们可以感到，作者想描述一种他并不怎么同情的思想，但在定调时又似乎犹豫不决，以至不知不觉地屈从于它。可以感到作者在对待小说主人公的态度上有着某种不自在的，似乎是受束缚的，勉勉强强的东西。作者在他的面前好像手足无措，不喜欢他，而更多的是怕他！”接着，卡特科夫先生表示遗憾，因为我没有让奥琴佐娃用讽刺的口吻同巴扎罗夫谈话，等等——全是这种调子！看来，“阴谋家”中的一个还并不完全满意另一个的工作呢。——作者注

② 原文为法语：历史便是这样写成的。

一些小事大做文章呢？

另一方面，我也理解我的书之所以激怒某些派别的原因。这些原因不无根据，所以我接受针对我的某些指责（毫无虚假的谦逊）。由我提出的“虚无主义者”这个词在当时被许多人都用上了，他们正在等待一个机会，一个借口，以便把席卷俄国社会的一场运动刹下去。可是，我使用这个词却并无责备之意，并无侮辱人的目的；而是针对一种刚出现的——历史性的——事实所采用的确切而又合适的表达方式；结果，它却变成告密和严词谴责的用语——几乎是耻辱的标记了。在那个时期发生的几个悲惨的事件更是助长了业已产生的怀疑情绪，它们似乎证实了普遍的担心，说明我们的“救国者”们没有空忙，白费劲……因为在我们罗斯也出现了“救国者”。我们尚且如此不确定的社会舆论便气势汹汹地倒向了另一边……我的名字也给蒙上了阴影。我不想欺骗自己；我知道，我名字上的这种阴影是难以消除的。但是，另外一些人，我在这些人的面前深感自己是多么渺小，他们是能够说出伟大的言词的：“*Périssent nos noms, pourvu que la chose publique soit sauvée!*”^①只有仿效他们，我才能够用带来了益处的想法来安慰自己。这种想法压倒了由于无端受到责难而产生的不愉快的情绪。何况，说实在的，那有什么要紧？谁会在二十年、三十年之后再记住所有这些杯水风波，记住我的蒙上阴影或者没有阴影的名字？

不过，关于我自己的事情已经说够了，也应该打断一下这些恐怕是难以使读者满意的回忆了。我只想在告别之前对我年轻的的同时代人——我的正在跨入危险的文学领域的同行们说几句

① 原文为法语：让我们的名字湮没无闻，只要共同的事业得救！——作者注

话。我曾经声明,并且准备重申,我并不因自己的地位而忘乎所以。我的“为缪斯服务”的二十五年是在公众逐渐冷落之下告终的——而且我也看不出有什么原因,会使公众再次热起来。新的时代开始了,需要有新的人;文坛的老战士也像军人一样,几乎都伤痕累累——祝愿那些能够急流勇退的人一路平安吧!我不打算用教诲的口吻,再说我也没有权利用这种口吻,而是用一个老朋友的口吻来致我的告别词,人们会半带宽容,半有点不耐烦地倾听着,但愿不要讲得过于啰嗦。我尽量避免这样做。

这样,我的年轻的同行们,我的话是针对你们而说的。

Greift nur hinein in's volle Menschenleben! ——

我想用我们共同的老师歌德的话作为开端——

Ein jeder lebt's—nicht vielen ist's bekannt,

Und wo ihr's packt—da ist's interessant! ①

只有才华才会予人以这种“抓住”,这种“捕捉”人生本质的力量,而才华是不会自动得到的;再说,光有才华也不够。需要经常不断地同你想描绘的那个圈子里的人交往;需要真实,无情的真实,

即使它有悖于你自身的感受;需要自由,见解和观念的完全自由——最后,还需要文化素养,需要知识!“噢!我们懂了!我们看清您的用意啦!”许多人大概会叫起来。“波图金的思想,文一明一社一会,prenez mon ours!”②这样的反应不会使我见怪,也不会使我后退寸步。知识不仅像民间谚语里所说的那样,是光明,它也是自由。没有一样东西能够像知识那样解放人类,也没有一个地方要比在艺术、诗歌事业中更需要自由:难怪就是在官方

① 即:把手伸进去(我不知道如何译得再好一点),伸到人生的深处! 每个人都在生活,但熟悉人生的人并不多——什么地方您能抓住人生的本质,那个地方便是有趣的! ——作者注

② 法语:把我的熊牵走吧。

语言中艺术也被称作是“不受拘束的”、自由的。如果一个人的内心受到束缚,他还能“抓住”、“捕捉”周围的事物吗?普希金对此深有体会;难怪他在不朽的十四行诗里,在这首每个初涉文坛的作家都应该背熟,并像圣训一般牢记在心的十四行诗里写道:

……沿着**自由**的道路

让**自由**的心灵引导你前进……

顺便说说,正是由于缺少这种自由,没有一个斯拉夫主义者能够创造出什么有生气的东西,尽管他们有着不容置疑的才华;①他们中没有一个人能够摘下有色眼镜(即使是片刻)。由于缺少真正的知识而导致缺少真正的自由的一个最为可悲的例子便是我们所见的列·尼·托尔斯泰伯爵的新作(《战争与和平》),这部作品与此同时又由于其创造性的艺术魅力而几乎列在一八四〇年之后的欧洲文学全部作品的榜首。不!没有真实性,没有文化素养,没有最广义的自由——对本人,对自己先入为主的观念和体系,甚至对自己的民族,对自己的历史而言的最广义的自由,便无法想象会有真正的艺术家;没有这样的空气简直无法呼吸。

至于谈到最终的结果,谈到对所谓文学事业的最终的评价,这里又可以回忆起歌德的诗句:

Sind's Rosen——nun sie werden bluh'n.②

① 当然,不能指责斯拉夫主义者愚昧无知,缺少素养;但是,为了创造出艺术成果,需要的是(用最新的语言来说)多种因素的聚合作用。斯拉夫主义者缺少的一个因素是自由;另一类人需要的是素养,第三类人需要的是才华,等等。——作者注

② 是玫瑰——总会开花。——作者注

是天才，总能得到承认——同样，要创造成绩，也总得水到渠成。“每个人迟早都会坐上自己的位子”，已故的别林斯基经常说。如果你在适当的时候作出了力所能及的贡献，那就算不错啦。只有少数幸运者才得以不仅把自己思想观点的内容，而且还有其**形式**，还有自己的个性都流传给后人，而群众对个性往往是漠不关心的。芸芸众生命定要消失在整体之中，被其激流所吞没；但是，他们增强了整体的力量，扩大和加深了它的进程——那还需要什么呢？

我要搁笔了……对年轻的文学家们还有最后一点建议和最后一个请求。我的朋友们，永远不要为自己辩解，不管你们身受什么样的诽谤；不要费心去解释误会，不要想自己说出，或者听到别人说出“最终结论”。做你们自己的事——反正总能熬出头来的。不管怎么样，先过一段时间再说——到那时再用历史的观点来回顾一下所有昔日的纠纷，就像我现在想做的那样。让下面一个例子为你们提供一点教益：在从事文学活动的过程中，我只有一次试图“澄清事实”。那就是：当《现代人》编辑部在其公告中要订户相信，由于我的信念不妥，所以拒绝同我合作时（其实，拒绝的是**我**，尽管他们一再央求——有关这一点我还保存着许多书面证据），我沉不住气，便公开申述了这是怎么一回事——结果当然是遭到彻底失败。年轻人对我愈加愤懑……“我怎么胆敢对他们的偶像下手！就算我做得对又有什么必要！我本该默不作声！”这个教训对我很有益处；希望你们也能引以为戒。

而我的请求是这样的：请爱护我们的语言，我们美好的俄罗斯语言，这一宝藏，这一从我们的还是以光荣的普希金为首的前辈那里传下来的财富！请珍惜这一强有力的武器；它在能人的手里可以创造奇迹！即使是那些不喜欢“抽象的哲理”和“温

柔的诗情”的人，那些把语言仅仅看作表达思想的工具、简单的杠杆的讲求实际的人，我也要对他们说：至少要尊重机械操作的规律，从每一样东西中获取一切可能得到的效益！否则，说真的，读者在翻阅杂志中那些行文疲沓，思路不清，冗长乏味的大作时，准会不由自主地想，你们用原始的支柱取而代之的正是杠杆，你们回到了机械学本身的襁褓时期……

不过，够了，否则我自己也说得太冗长了。

1868—1869

巴登—巴登

冯玉律译

〔莫斯科普希金纪念像揭幕〕

女士们，先生们！所有教养有素的俄国人都参与并且赞同建造普希金纪念像，我们有这么多优秀人物，世界各地、政府、科学界、文艺界的代表聚集在一起，庆祝纪念像的落成——建造这座纪念碑乃是表示我们社会对一位最值得为之树立纪念像的人物的充满感激之情的爱戴。我们要尽可能简略地说明这种爱戴的内涵和意义。

普希金是俄国第一位诗歌艺术家。艺术，就其包含诗歌在内的广义上说，艺术是建立在人民生活基础上并且决定人民的精神道德面貌的理想的描述和体现，它是人的根本特性中的一种。在本质上已经被预感到并且已被指出的艺术，诚然，也是一种模仿，但它已经在人民生活的最早时刻，作为某种人类特有的东西，表现出生机勃勃的面貌。石器时代的野人用燧石尖在适用的骨片上刻画出狗熊或驼鹿的头，这时他已经不再是野人和动物了。但是一个民族只有到以它那优秀人物的富有创造性的力量达到有意识地完整而独特地表现出它的艺术和诗歌的时候，只有在这个时候，它才能宣布在历史上获得占有一席之地之地的最终权利；它才有了自己的精神面貌和自己的声音——它才能和其他承认它的民族结成友好关系。无怪乎希腊被称为荷马的祖国，德国被称为歌德的祖国，英国被称为莎士比亚的祖国。我们不想否定人民生活中其他各种现象——在宗教、国家等方面——的重要性，但一个民族的艺术，它的诗歌却能赋予一个民族那种我们现在已经指出的特点。这没有什么可奇怪的，因为一

个民族的艺术是一个民族的活的、具有个性的灵魂，是它的思想，它的语言（就这个词的最高意义上说）；艺术获得了充分的表现，它甚至能比科学更多地成为全人类的财富，这是因为它是一种能发出声音的、有思想的、人类的灵魂，这种灵魂是不朽的，它能超越自己的肉体、自己的民族，存在得更久长。希腊给我们留下了什么？给我们留下了它的灵魂！宗教的形式，接着是科学的形式，也存在得比它们在其中出现的那些民族更久长，这是因为其中存在着一种共同的永恒的因素；诗歌、艺术——也是因为其中存在着一种具有个性的活的因素。

我们再说一遍，普希金是我们的第一位诗歌艺术家。在诗人身上，正如在人民本质的充分表达者身上一样，集中了这种本质的两个基本因素：**感受性的因素**和**首创精神的因素**，我们可以大胆地补充一句，即阴性和阳性的因素。我们俄国人比其他民族较晚进入欧洲大家庭，这两种因素都获得一种特有的色彩。我们的感受性是双重的：对本国的生活和对其他西方民族的生活，连同它的全部丰富内容——有时对我们来说是一种痛苦的成果，都是感受到的。而我们的首创精神也获得某种特殊的、不均衡的、强烈的，有时候因而是禀赋很高的力量：它必须同外来的复杂情况与本身的矛盾作斗争。女士们，先生们，请你们回想一下彼得大帝吧，他的天性和普希金的天性在某种程度上是很接近的。无怪乎普希金对彼得大帝怀有一种特殊的爱戴敬仰之情！我们现在所说的这种双重的感受性极其明显地反映在我们诗人的一生中：最初诞生在古老的贵族世家中，接着在皇村学校接受外国教育，受到当时渗透外来原则的社会的影响；伏尔泰、拜伦和一八一二年的伟大人民战争；而后来则深入俄国内地，沉入人民生活和语言之中，他还有一位很出色的老奶娘，给他说了许多故事……至于首创精神，可以说它在普希金身上很早就产生了，并且由于它很快就失去那种胆怯的、变化不定的性

质，而转变成为自由的创作。巴丘什科夫读了他的哀歌《成堆飞卷的云朵散开了》，拍案叫绝：“好家伙！他是怎么开始写作的呀！”这时普希金还不到十八岁。^①巴丘什科夫说得对：在俄国还没有人这样写过。巴丘什科夫在大叫“好家伙”的时候，很可能已经朦胧地预感到，普希金的一些诗歌和表现方法将被称为“普希金的”^②，虽然它们出现得比“普希金的”早。法国有一句俗话：“天才到处都能得心应手。”^③如果不算为数不多的微不足道的偏差的话，普希金那独特的天才很快就摆脱了对欧洲作品的模仿，摆脱了模仿民歌风的诱惑。模仿民歌风，一般说就是模仿民歌色彩，是那么不恰当，效果是那么差，就像是听命于别人似的：最好的例证就是：一方面是普希金的童话诗，另一方面是《鲁斯兰和柳德米拉》，众所周知，这是他的所有作品中最差的一部。当然，大家都会同意，模仿别人的作品是不恰当的，但是也许有人会提出不同意见：如果一个诗人在他的作品中不是经常记住人民，不是以人民为写作目的，那么他永远也不会成为人民诗人；因为人民，普通的人民不会读他的诗。但是，女士们，先生们，到底哪一个伟大诗人的作品能为我们称之为普通人民的人所阅读呢？德国的普通人民不读歌德的作品，法国的普通人民不读莫里哀的作品，甚至英国的普通人民也不读莎士比亚的作品。读他们的作品的是他们的民族。任何艺术都是从生活到理想的升华：站在普通的日常生活基础上的人们，其水平必然低于生活。这就是我们必须攀登的高峰。归根到底，歌德、莫里哀和莎士比亚都是人民诗人（在这个词的真正意义上），也就是民族诗人。让我们作一个比喻：例如贝多芬，或者莫扎特，他

① 《成堆飞卷的云朵散开了》写于一八二〇年，当时普希金已二十一岁。

② 指具有普希金特色的诗歌。普希金早期的诗歌带有模仿前人的性质，后来独树一帜，自成一家。

③ 原文为法语。

们无疑是民族的、德国的作曲家，他们的音乐基本上是德国音乐；然而在他们的任何一部作品中您都不仅找不到一点采用民间音乐的痕迹，甚至连相似的地方都没有，这是因为，这种民间的、还处于天然状态的音乐已经融化在他们的血肉里面，活跃着他们的思路，像他们的艺术理论那样隐没在他们身上，就像，举个例说，语法规则隐没在作家的活的创作中一样。在另一些离开日常生活土壤更远的、更加封闭的艺术领域中，“民间的”这个名称是不可想象的。民族画家是有的，例如拉斐尔、伦勃朗，而民间画家则没有。我们要顺便指出，在艺术、诗歌、文学中提出“民间”的口号，这只是一些不发达的、尚未成熟的，或者处在被奴役被压迫状态中的民族特有的现象。不用说，他们的诗歌必须服务于另一些最重要的目的——保护他们本身的生存。感谢上帝，俄国并不处在类似的条件下，它并不衰弱，也没有受到别的民族的奴役。它无须为自己担心，也不必唯恐他人覬覦，拚命保护自己的独立性；它意识到自己的力量，甚至喜欢那些向它指出不足之处的人。

让我们回到普希金的问题上。对于这样一个问题：他可不可以被称为在莎士比亚、歌德等诗人的意义上的民族诗人，我们暂时不作结论。但是毫无疑问，他创立了我们的诗的文学的语言，我们和我们的后世只能沿着他的天才所开辟的道路前进。根据我们上面所述的一切，你们已经可以确信，我们不能赞同某些人的意见，当然，他们都是一些善心的人，他们认为根本不存在现代俄罗斯文学语言，只有普通人民和另一些救世机关才能把这种语言赐给我们。正好相反，我们在普希金所创立的语言中获得了长期生存的一切条件：俄国的创作和俄国的敏感性和谐地汇合在这种优雅的语言中，而普希金本人就是一个优雅的俄国艺术家。

正是俄国的！他的诗歌的最本质的东西及其全部特性都符

合我们民族的本质和特性。他的语言的刚健的美、力量和鲜明自是不待说的——这是显而易见的真理，没有虚情假意，不含空洞的词藻，朴实，感情的这种直率和真诚——所有这些优秀俄国人的优秀品质在普希金的创作中都不仅使我们，他的同胞深受感动，而且还深深打动那些开始接触他的作品的外国人。这类外国人的评断往往是很宝贵的，因为爱国热情是无法收买他们的。著名法国作家，普希金的崇拜者梅里美曾毫不犹豫地称普希金为当代最伟大的诗人（这句话似乎是在维克多·雨果本人在场时说的），他有一次对我们说：“你们的诗歌首先是寻求真实，接着，它的美就自然而然地出现了；我们的诗人则相反，他们走的完全是一条相反的路：他们首先是追求效果、俏皮、华丽，如果他们能做到这一点而又能够不歪曲真实，那么他们大概也就能够顺便做到这一点了。”他补充说：“普希金的诗歌好像从清醒的散文中很奇妙地自然而然地脱颖而出。”就是这个梅里美经常把一句有名的格言用在普希金身上：“按自己的方式叙述普通的事物。”^①把这种善于独特地说出众所周知的事情的本领看作能够融合理想和现实于一体的诗歌的本质。他同时还就形象与对象的形式和内容的一致，就不作任何议论和寓意的结论等方面把普希金和古希腊诗人进行比较。记得有一次当他读完《箭毒木》的最后四行诗时说：“任何一个最新的诗人在这种情况下都会忍不住要发表几句议论的。”梅里美还称赞普希金立即抓住事物的中心^②，即如法国人所说的“抓住牛角”的本领，并且指出他的《唐璜》，认为它是这种技巧的范例。

确实，普希金是一位处于中心地位的艺术家的，一个站在离俄罗斯生活中心点很近的人。还必须把这种天生的吸收他人形式的强大力量列入他的这种特点，连外国人都承认这种力量是属

①② 原文为拉丁语。

于我们的，诚然，他们还用一个有些轻蔑的名称，即所谓被“同化”。这种特点使他有可能创作出，例如，《吝啬的骑士》的独白，在这一本书上即使是莎士比亚也愿意骄傲地署上自己的名字。在普希金的诗人气质中，这种热情和平静的特殊结合，或者说得确切点，他的天赋的这种客观性，也是很令人惊异的。在这种天赋中，他个人的主观性只能用内心的热情来说明。

这一切都是对的……然而我们是不是有充分根据称普希金为全世界意义上的民族诗人（这两种说法往往是一致的），就像我们称莎士比亚、歌德、荷马一样？

普希金不可能什么都做到。不能忘记，他一个人必须完成两项在其他国家必须用整整一个世纪或一个世纪以上的时间才能做到的工作，也即创立语言和文学。何况他还同样遭到那残酷命运的重压，这命运几乎是带着幸灾乐祸的顽固态度一直迫害着我们的优秀分子。当这命运把他从我们手中夺去的时候，他还未满三十七岁。我们读着他在逝世前几个月在一封信中所写的几个字，是不能不怀着深深的惆怅，不能不怀着某种隐秘的，哪怕是无名的愤懑的：“我的心灵扩大了：我感到我能够创作。”创作！可是那颗愚蠢的、要葬送他那灿烂的创作的子弹已经在铸造了！也许，当时另一颗将用来杀害另一位诗人、普希金的继承者的子弹也在铸造了，这位继承者为他的导师的被害所激动，写作了那首众所周知的满腔愤怒的短诗，从而开始了他的写作生涯……不过我们不准备停留在这些可悲的偶然事件上，由于这些事件是偶然发生的，因而显得更加可悲。我们要从这个黑暗的地方回到光明中去，让我们回到普希金的诗歌问题上。

这里没有时间，也不是适当的场合用以列举他的个别作品：这件事别人会做得比我们好。我们仅仅想指出，普希金在他的著作中给我们留下了许多范例和典型（天生禀赋的又一个不容置疑的例证！）——后来在我们的文学中进一步完善的典型。你

们哪怕想想《鲍里斯·戈杜诺夫》中小酒店那场戏和《戈留欣诺村的历史》等作品也好呀，像皮缅，像《上尉的女儿》中的主要人物这些形象，难道不足以证明，过去的历史在他身上还这样栩栩如生地生存着，就像是现在，就像是他预先认识到的未来一样？

然而普希金也没有逃脱诗歌艺术家和首创者的共同命运。他遭到同时代人的冷遇，下一代更加疏远他，不再需要他，不再从他那里得到教育，直到不久前才明显地恢复对他的诗歌的重视。普希金本人曾预感到公众对他的这种冷淡。大家知道，在他一生中的最后几年，在他创作最旺盛的时期，他几乎没有让读者分享他的作品，连《铜骑士》这样的作品都没有发表。他在某种程度上不能不轻视公众，因为公众已习惯于把他看成某种美妙的歌手、夜莺……我们确实不能责怪他，试想，连巴拉廷斯基这样聪颖明达，负责和另一些人一起整理普希金遗稿的人都在一封给一位也是聪颖的朋友的信中毫不怀疑地惊呼：“你能想象在这些诗稿中是什么最使我吃惊吗？丰富的思想！普希金是位思想家！你能想到吗？”这一切，普希金都是预感到的。那首著名的十四行诗就是证明（《致诗人》，1830年7月1日），我请求允许我向你们朗诵这首诗，虽然你们当中每一位都熟悉这首诗……但我不能不用这金子般的诗歌来装点我这篇贫乏而无味的演讲：

诗人啊！不必看重世人的爱戴。
狂热的赞誉不过是喧闹的一瞬；
你会听到愚人的评判，群俗的冷笑，
但愿你仍然坚强、平静和冷峻。

你就是皇上，你要独自生活下去，
走自己的路，自由的心灵会引导你前进，

让你心爱的思想的果实结得更完满，
不要去企求奖赏，为你高贵的功勋。

奖赏就在你手上，你就是最高的法官；
你会比别人更严格地评判自己的作品，
你感到满意吗，一丝不苟的诗人？

满意吗？那就让群俗去漫骂吧，
任他们唾弃你燃烧着圣火的神坛，
任他们孩子般淘气地把你的供桌摇撼。

然而，普希金并没有完全说对，尤其是对后来的几代人。问题不在于“愚人的评判”，也不在于“群俗的冷笑”；那种冷淡自有更深刻的原因。这些原因是众所周知的。我们只要回忆一下就明白了。这些原因存在于命运本身之中，存在于社会的历史发展之中，存在于那从文学时代进入政治时代的新生活所赖以诞生的条件之中。产生过一些人们没有想到的和由于没有想到因而更显得合理的企望以及一些从没有过的和不可抗拒的要求；出现过一些不能不给予回答的问题……当时人们无暇顾及诗歌，无暇顾及艺术。只有一些著名的文学家才能一如既往醉心于《死魂灵》和《铜骑士》，或者《埃及之夜》，因为一股强大的，虽然是浑浊的新生活的浪潮正从他们身边涌过。普希金的世界观是狭隘的，他对我国的有时是官方的荣誉的热情赞许显得已经过时，他那古典主义的音韵感与和谐感也是一种冷淡的旧时代的残余。人们从白色大理石建造的神殿（诗人是那里的祭司，那里诚然燃烧着火焰……但是在祭坛上还点着……一支神香）走向喧闹的市场，那里正需要扫帚……而扫帚也被找到了。一个作为回声的诗人（照普希金的说法），处于中心地位、自己受到自

己的吸引、肯定的、像静止中的生命一样的诗人变成了一个作为代言人的诗人，远离中心的、被别人所吸引的、否定的、像运动中的生命一样的诗人。普希金最主要和最初的解释者别林斯基被另一些不常评价诗歌的朋友所代替。我们提到别林斯基的名字——虽然今天不管是对谁的赞扬都不应该和对普希金的赞扬放在一起，但是当你们了解到恰恰在五月二十六日诗人生日这一天，死亡的命运落到了他的头上，你们就一定会允许我说几句赞许的话来表示对这位杰出人物的悼念，——别林斯基曾把这位诗人看成俄国天才的最高表现。让我们再继续扩展我们的思路。紧接着莱蒙托夫被打断的声音（当时果戈理已经成了人们思想的主宰），响起了“复仇与悲哀”的诗人^①的声音，在他后面是另一些作家，他们带领着正在成长中的几代人。由于普希金的作品而赢得公民权和本身存在的无可置疑性的艺术，他所创立的语言——已经成了社会制度如此不可缺少的另一些因素。许多人过去，乃至今日都把这种变化视为显而易见的衰落，但是我们要指出，衰落的，崩溃的只是那些僵死的，没有生命的东西。活的东西起了本质的变化，这是成长。而俄国是在成长，不是在衰落。至于类似的发展，正如任何一种成长那样，不可避免地总要伴随着一些弊病，令人痛苦的危机和最深刻的一眼就看得出来的毫无出路的矛盾，这一点似乎没有必要加以证明，不仅是普遍的历史，而且每一个个人的历史都教给了我们这一点。科学本身就告诉了我们这些不可避免的弊病。但是对此感到不安，为失去从前相对的太平而痛哭流涕，竭力要回到那种太平世界去，并且不惜用暴力把别人拖回那个太平世界的也只能是一些迂腐的或目光短浅的人。在被称为过渡时期的人民生活时代，一个有思想的人、祖国的名副其实的公民的事业，就是不顾路途

① 指涅克拉索夫。

的艰难和泥泞难行，勇往直前，一刻也不忘记那些基本的、整个社会（他是这个社会的一个生气勃勃的成员）生活赖以构成的理想。如果是在十年和十五年以前，吸引我们大家到这里来的庆典很可能被当作正义之举，当作社会表达的感激之情而受到欢迎；但是很可能不会有现在这种不分官衔、职业和年龄渗透在我们内心的万众一心的感情。我们已经指出青年人恢复阅读和研究普希金著作的可喜的事实，但我们不应忘记，已经有几代人连续从我们眼前经过，对于他们来说，普希金的名字不过是那些注定要被忘记的名字中的一个。然而我们不愿过分责备这几代人：我们曾尽可能简短地说明这种遗忘是不可避免的。但我们也不能不为这种对诗歌重新发生兴趣的现象感到高兴。我们对这种现象感到高兴，特别是因为我们的青年并不是由于绝望，由于犯了过错灰心丧气，由于悔恨而到他们曾经离开过的地方去寻找避难所和安慰，才对诗歌重新发生兴趣的。我们宁愿把这种重新发生兴趣的现象看成即使是一点儿得到满足的迹象，看成一种证明：即使是某些目标——为了达到这些目标，牺牲一切无关的东西，把整个生活纳入一个轨道被认为不仅是可行的，而且是必要的——即使是某些目标被承认已经达到，未来正预示着将达到另一些目标，也不会有什么来妨碍诗歌（其主要代表是普希金）在社会生活的其他合理现象中占有其合理的位置。从前，优美的文学作品几乎是这种生活的唯一表达者；后来它就完全从文坛上消失了……前者包括的范围极其广阔，后者缩小到完全不存在；诗歌则找到了它自然的境界，永远确立起来了。在老的但不是过时的导师影响下，我们坚信，艺术规律、艺术手法又将发挥它的效力——谁能知道呢？也许还会出现一个新的我们还不知道的优秀人物，他将超过他的导师，完全赢得世界性的民族诗人的称号，我们还没有把这个称号赠给普希金，虽然我们也不能从他身上取消这个称号。

无论如何，普希金对俄国的贡献是伟大的，应该得到人民的感谢。他对我国的语言进行了最后的加工整理，现在就连外国语文学家都承认这种语言在其丰富、力量、逻辑和形式的美等方面几乎仅次于古希腊语；他那典型的形象、不朽的音响在影响着整个俄国生活的潮流。最后，他第一个以他那有力的巨手在俄罗斯大地的深处升起诗歌的旗帜；如果说，在他身后扬起的斗争的阴霾暂时遮蔽了这面光辉的旗帜，那么现在，阴霾已经开始散去，他所升起的胜利的旗帜已经在高高的天空中重新放射出光芒。耸立在古都心脏的高贵的古铜的容颜，像他一样放射出光芒吧，向我们的后世宣布我们不愧为伟大的民族，因为在各伟大民族之中，我们的民族产生了一个**这样的人**！正如谈到莎士比亚时人们所说的，任何一个粗通文墨的人都不可避免地会成为他的新读者——我们也希望，我们的任何一个后代，凡是怀着爱戴之情站立在普希金雕像之前，并且理解这种爱的意义的人，会以此证明，他会像普希金一样，成为一个更有俄罗斯气质的人，一个更有教养的人，一个更自由的人！希望最后这个词不会使你们感到惊异，女士们，先生们！在诗歌中有一种解放的因而是崇高的道德的力量。我们同样希望，在不久的将来，现在还不读我们诗人作品的我们的普通人民，他们的子孙会懂得普希金这个名字的意义！我们也希望，他们会有意识地重复不久前我们听到过的一句无意识的含糊的话：“这座纪念像是为导师而立的！”

冯 春译

《一八八〇年版长篇小说集》序

我决定将我的全部长篇小说(《罗亭》、《贵族之家》、《前夜》、《父与子》、《烟》和《处女地》)按次序收进这一版本中,我认为有必要简要地解释一下我为什么要这样做。我想让那些费神连续读完这六部小说的读者能够直观地确认,那些责难我改变了曾经遵循的方向、背弃了信念等等的批评公正到什么程度。恰恰相反,我觉得,倒不如指责我过于一成不变以及方向始终如一更好。写于一八五五年的《罗亭》的作者和写于一八七六年的《处女地》的作者是同一个人。在此期间,我尽我的能力,努力认真地孜孜不倦地把莎士比亚所说的“时代的形象和印记”^①以及俄罗斯文化阶层人物迅速变化的面貌加以描述,并使之成为相应的典型。这个阶层是我观察的最主要的对象。这样做究竟获得多少成功,这不是我可以判断得了的,但是我斗胆认为,读者们现在不会怀疑我作这些努力的真诚和一贯性。

我以为我应该为这六部长篇小说中的每一部补充一些简要的说明,这些说明也许不无趣味。

《罗亭》我是在乡下写成的,那时克里米亚战争正打得白热化,这部小说不仅在刊登它的《现代人》杂志编辑部内部,而且在编辑部之外都取得了纯文学方面的成功。我记得,已故的涅克拉索夫在听了我的朗读后,对我说:“你有一些新的想法,可是在我们之间,我们私下里说说,你的《罗亭》是枯燥无味的。”不错,几个星期后,还是那位涅克拉索夫,在对我谈到他刚刚写完的长诗《萨沙》时对我说,“我说,你一定会看到,我在我的长诗里某种程

度上模仿了你的《罗亭》——不过，你是不会生气的。”我同样还记得，先科夫斯基（勃拉姆别乌斯男爵）的信使我大为吃惊，作为当时的青年派，我对他毫无好感，但他对《罗亭》深表同情。

《贵族之家》获得了我曾经获得的最大成功。自从这部长篇小说问世，我开始跻身于世人瞩目的作家之列。

《前夜》获得的成功要小得多，尽管我的长篇小说中没有一部曾在各种杂志上引来如此多的文章（最著名的当然是杜勃罗留波夫的）。已故的 H·Φ·巴甫洛夫把我狠狠地批评了一顿——而另一位如今也已作古的姓达拉冈的批评家写了一篇极为严厉的批评《前夜》的文章，其中他特别强调主要人物没有道德，为此有人甚至请他吃饭向他表示感谢。还出现了一些讽刺的俏皮话，有一句挖苦话尤其经常有人提到，说我的作品之所以叫《前夜》，是因为它是在一部优秀长篇小说问世的前夜问世的。

请读者诸君允许我为这部《前夜》谈谈我文学生涯中的一件小事。

几乎整个一八五五年（这像以前的三年一样）我哪儿也没有去，一直呆在我的奥尔洛夫省姆岑斯克县乡下。在我的邻居中，有个华西里·卡拉杰耶夫和我最亲近，他是个二十五岁的年轻地主。卡拉杰耶夫是个理想主义者，热情洋溢，酷爱文学和音乐，而且天生具有独特的幽默感，他多情敏感而直率。他曾就读于莫斯科大学，随父亲住在乡下，他父亲每隔三年要发一次类似疯病的忧郁症。卡拉杰耶夫有一个妹妹，是个美人儿，她也死于疯病。这两个人早就死了，所以我才敢如此放肆地谈论他们。卡拉杰耶夫只得自己管理家务，此道他实在一窍不通，他尤其喜欢看书，和与他投机的人聊天。可这样的人并不多。邻居们不喜欢他的自由思想和嘲笑用语，而且害怕让他结识自己的女儿和

① 原文为英语。

妻子，因为他已出了名（其实这名声完全不该属于他），是追逐女人的危险分子。他常到我家来——在当时我心情不太愉快的时刻，他的来访几乎是我唯一的消遣和快乐。

克里米亚战争爆发，正在进行向贵族招募新兵——非常后备军的工作，我们县那些不赏识卡拉杰耶夫的贵族据说一致同意把他支走，选他当了这支非常后备军的军官。知道任命后，卡拉杰耶夫来找我。他那心灰意冷、忧心忡忡的样子立刻使我大吃一惊。他开口第一句话就是：“我再也回不来了；我受不了这差事，我会死在那里的。”他的健康状况不能说好；胸口常常疼痛，身体也很弱。尽管我心里为行军途中的种种困难替他担心，但我还是竭力排解他那阴暗的预感，要他相信，不出一年，我们又在这偏僻的地方重新聚首，我们还会见面，像从前一样闲谈、争论。可是他坚持自己的想法，后来，他在我的花园里散步了很久，突然对我说了下面一段话：“我有一事相求。您知道我曾在莫斯科呆过几年——可您并不知道，我在那儿曾有一段经历，这段经历常使我产生一种愿望，想把它说出来——既说给自己听，也说给别人听。我曾试图这样做；但我应有自知之明，我没有任何文学才能——这件事后来是这样解决的——我写了这个小本子，现在我把它交给您。”说完，他从口袋里掏出一个十五页左右的小本子。“因为我坚信，”他继续说，“不管您说了多少充满友情的安慰我的话，我反正不会从克里米亚回来了，因此劳驾您收下这些草稿，利用它写些东西，免得它像我一样无声无臭地从这个世界上消失！”我起先想拒绝，但看到我的拒绝使他十分伤心，便向他保证一定实现他的意愿，并在卡拉杰耶夫离开的那个晚上，把他留下的小本子匆匆读了一遍。里面用潦草的笔迹描绘的就是后来我在《前夜》里写的内容。但是，故事没有结束，它猝然中断了。卡拉杰耶夫在莫斯科期间爱上了一个姑娘，对方对他以爱相报。但是她在认识了保加利亚人卡特拉诺夫（后来我

才了解到，此人当时曾十分有名，至今未被家乡遗忘)以后，爱上了他并随他去了保加利亚，不久后他死在那儿。这个爱情故事叙述得真挚感人——尽管技巧太差。卡拉杰耶夫确实天生不是做文学家的料。只有到察里津诺古堡去这个情节描写得很生动，我在我的小说里保留了它的主要特征。说实在话，当时在我脑际萦绕的是另外一些形象：我打算着手写《罗亭》；但是那个差事，即后来我在《前夜》里完成的那个差事，时时出现在我面前。女主人公叶琳娜的形象在当时的俄罗斯生活中尚属新的典型，十分清晰地凸现在我的想象中；但是缺少男主人公，这个人物应该是叶琳娜在虽然强烈，但尚模糊的对自由的追求中可以信赖的人。读着卡拉杰耶夫的小本子，我不由得惊呼：“这就是我要找的男主人公！”在当时的俄罗斯人中间还没有这样的典型。等第二天我再见到卡拉杰耶夫时，我不仅明确向他表示我决定实现他的请求，而且还感谢他让我摆脱了困境，为我至今仍模糊不清的想象与构思带来了一片阳光。卡拉杰耶夫对此十分高兴，再次说：“可别让这一切死掉！”他到克里米亚服役去了，令我深深遗憾的是，他再也没有回来。他的预感证实了。他因伤寒病死于锡瓦什湾附近的驻地。我们的奥尔洛夫非常后备军就驻扎在那儿(在土窑里)，整个战争期间没有见到过一个敌人，却被各种疾病夺走了近一半人的生命。不过，我也拖延了我答应过的事：我忙另一件事情去了。《罗亭》一脱稿，我便动手写《贵族之家》；一直到了一八五八和一八五九年之交的冬季，当我又到了那个乡间，置身于我和卡拉杰耶夫认识时的那个环境中，我才感到，那已经淡化的印象又微微活动起来。我找到那个小本子，读了一遍。原来已经退居次要地位的那些形象又出现在我眼前——我立即提笔疾书。我有些熟人那时就已经知道我现在说的这些经过，但我现在认为，在我的长篇小说全部出版之际，我有责任让读者一起分享它，并以此作为礼物(尽管为时已晚)纪念我那位可怜的年轻朋友。

就这样，保加利亚人成了我的小说的男主人公。而批评家先生们善意地指责我，说这个人物不自然，没有生命力，对我选择了一个保加利亚人这一奇怪念头感到惊讶，并问“为什么？何必呢？是什么意思？”问题本来很简单——但我以为没有必要继续解释下去。

关于《父与子》，好像不必细说什么了：我把“文学与日常生活回忆”整章都献给了这部小说。有一点必须指出：《父与子》问世已经十七年，可以断定，批评界对这部小说的看法至今尚无定型——就在去年，关于巴扎罗夫，我就在一本杂志上看到，说我不是别的，而是个“吃现成饭的强盗”。不错，说这句话的就是那位安东诺维奇先生，他在《父与子》问世不久便断言，说我这部小说的内容是阿斯科钦斯基先想到的。

《烟》虽然取得相当显著的成功，但也引起对我的巨大愤懑，尤其强烈的是指摘《烟》缺乏爱国主义，辱没了家乡，等等。又出现了讽刺的俏皮话。我至今以其友谊为重的那位丘特切夫本人也认为有必要写一首诗，为我所选择的错误道路痛哭一番。尽管我考虑到了各种观点，结果我还是得罪了左右两方面的读者。我有些怀疑起自己来了，因而沉默了一段时间。

至于《处女地》，我认为，我最后这部写得如此艰难的作品遇到了善意的指摘，对此我完全不必耿耿于怀。除两三条手写的不是报刊的意见外，我听到的是一片恶意的非难。起初是肯定说，这一切都是我臆造的；说我几乎长期住在国外，对俄罗斯生活和俄罗斯人一无所知；是卑鄙的自尊心和哗众取宠的嗜好驱使我写这些东西；一位杂志撰稿人迫不及待地宣布，每一个正派人都必须对我的书吐上一口唾沫，然后踩在脚下。^①后来，过了很长一

① 一位评论家走得更远。由于国外有几篇论文论及《处女地》的译本，他就说了下面这样一段名言：“让外国人去写评论它的文章吧，可我们连对它吐唾沫都嫌烦。”他竟然这么吝啬，真是难以想象！——原注

段时间，证明他们所谓的我臆造的那些东西大部分是正确的，我的法官们便又谈论起另一件事来：似乎我几乎亲自参加那些政治上有问题的阴谋，因此当然了解这些人，不然，我怎么可能预见并预言那些事情？！等等，等等。后来这一切渐渐平静了。我最后一次逗留俄国期间，我敢肯定，我的同胞中大多数人在不放弃某些无疑公正的指摘（主要说我远离祖国）的同时，并不认为我最后一部长篇小说是毫无裨益，或者有害，或者只配受到鄙视。

已故的别林斯基的话同样证明我是无辜的，他常喜欢说一句话：“每个人迟早都会坐上自己的位子。”

“Was ist der Langen Rede Kurzer Sinn?”^①——这种长篇大论有什么意思呢？有的读者大概会问。首先，在于证明我在本序言开头所说的打算；其次，在于我积多年之经验得出的结论：我们的批评，尤其是近来，不能提出正确无误的主张——作家如果偏听它的话，就有陷入损害自己天赋的危险。它的主要过失是它没有自由。我无法不顺便就以下问题说出自己的意见：关于“无意识和有意识的创作”、关于“偏颇的思想和倾向”、关于“客观性、直率性和幼稚性的好处”——关于这些“令人感动”的话，这些并不出自某些权威人士之口的话，常常使我觉得千篇一律，是修辞上的通用钱币，这些话仅仅因为信奉的人太多而不被看作谎言。任何一位**没有丧失才能的**（这当然是首要条件）作家，任何一位作家，我说，首先应努力忠实和生动地再现从本人或他人生活中提炼出来的感受，任何一位读者都有权判断，这位作家有多少是成功的，哪儿有错误；可是谁有权向他指出，哪些感受适合于文学，哪些不适合；假如他很公正，这就是说他是**对的**，可如果没有天份，那么什么样的“客观性”都帮不了他的忙。现在，我们中间出了许多写作者，自称是“无意识的作者”，选择的都是

① 原文为德语，意思同下一句。

“生活”题材；其实通篇都浸透了这种不幸的“倾向”。大家都知道一句名言：**诗人以形象思维**；这句名言绝对无可争辩，绝对正确；但是你们这些评论它的批评家和法官根据什么允许他形象地再现大自然景象，难道因为这是人民的生活，整个的大自然（还有**令人感动的话**）吗；可当他触及某些朦胧的、心理上很复杂的、甚至病态的问题——尤其如果这不是个别的事实，而是由人民的社会生活本身从其核心深处提出的问题时，你们就会大叫大嚷：住手！这无论如何不行，这是成见的反映，这是政治！是政论作品！你们断言，政论家和诗人的任务是不同的……不对！他们的任务完全可以一样；只是政论家是以政论家的目光看问题，而诗人是以诗人的目光看问题。在艺术事业上“怎样”这个问题要比“什么”重要得多。如果被你们以**形象——**请注意，是以**形象——**否定的一切深深烙在作家的心上，那你们何必还要怀疑他们的意图？为什么要把他们推出那个神殿？那神殿装饰一新、神香缭绕的祭坛上端坐着为“无意识的”艺术献身的祭司，那神香正是这些祭司亲手点燃的。请你们相信：真正的天才从来不为别的目的服务，而是在自己身上寻找快乐；他周围的生活为他提供内容——他是这种生活的**集中反映**；但是他既不善于歌功颂德，又不会诽谤诬蔑……^①归根到底，因为这有失他的身分。只有那些不会做别的好事的人，才会听命于别人指定的题目或实施这样的计划。

1879年8月于巴黎

张 蕙 冯 春译

① 为了正确理解这句话，有必要参考屠格涅夫一八六〇年六月十六日给 B·Л·基格恩的信中一段有关现实主义诗学原则问题的话：“不仅要努力捕捉生活的一切表现，而且要努力理解它，理解它的前进所遵循的不经常表现在外部的法则；必须通过偶然性的游戏获取典型——然而，真理总是真实的，它不满足于表面的研究，与装腔作势、弄虚作假格格不入。”

陀思妥耶夫斯基

(1821--1881)

一波夫先生^①和艺术问题

（摘 录）

……我们认为目前关于艺术的问题是极为重要的，因此我们作为一家初创的刊物，想谈谈自己的意见：我们如何理解这个问题，要解决这个问题我们持什么态度。因此我们就坦率地谈出我们的信仰和倾向，何况人家已经询问过这些事情。假如事先不弄清我国文学界的这场争论停留在什么地方，那我们就无法阐述自己的信仰。为了确定当前这场争论的性质，我们先来分析双方的理论，这也就是本文的宗旨。其中一种理论的主要代表无疑是那位经常在《现代人》杂志上发表文章的一波夫先生，因此我们文章的题目就是：一波夫先生和文学问题。

.....

作了这一番开场白以后，我们可以转入正题了。

首先我们要声明，我们不同意任何一种现有的意见，我们直截了当地说，根据我们的看法，目前整个问题的提法不对——原因恰恰是争论过于激烈，恰恰因为事情几乎发展到了不共戴天的地步。我们希望证实这一点。

不过我们先来看看问题的实质；这究竟是个什么样的问题，它的症结在哪里？

有人认为并且还教训别人说，艺术本身就是目的，就其本质来说它应该表白自己。因此，从这个意义上说，艺术的功利问题根本不可能存在。创作——任何一种艺术的基础——是人的本

性的一种完整的固有特征，即使仅仅因为它是人性必不可少的属性，它就可以拥有存在和发展的权利。人所具有的创作能力，犹如智力、道德品质乃至双手、双脚和胃一样，是合乎规律的，它和人是不可分割的一个整体。譬如说，智力肯定是很 useful 的，可以这样说：缺乏智力是不行的。从这个意义上说，双手双脚对人也是很有用处的！从这个意义上说，创作对人也是很有用处的。

但是作为一种完整、有机的东西，创作在自身中得到发展，是不受约束的，并且要求充分的发展；重要的是在自身的发展中需要充分的自由。因此，任何强制或约束，任何额外的任务，向它提出的任何特殊的目的，都是既不合法又不合理的。假如限制创作或者禁止人的创作和艺术需求——什么样的需求呢？打个比方吧，表达某些感觉的要求；禁止由于诸如日出、大海里的风暴等等自然现象在人身上激发的创作活动，——那么这是对于人的精神活动及其发展的荒唐可笑而不合法的限制。

这是一派的说法——维护艺术自由和完全不受约束的一派。

“当然，这一切都是荒谬的限制”，功利主义者这样回答（这是另一派，他们教训说，艺术必须以直接的、实际的，甚至由环境规定的具体利益为人服务），“当然，这种缺乏合理的目的，完全随心所欲的限制是一种野蛮、凶狠的愚蠢行为，不过请您设想一下（功利主义者可能会这样补充说），譬如，突然发生了一场战斗，您是交战的一方，您不去帮助自己的同志作战，反而像一名演员那样突然欣赏起战斗的场面；您丢下武器，掏出纸笔去描绘战争的场面。您这样做好吗？当然您拥有充分的权利去发挥自己的灵感，可是您的艺术活动在这种时刻合乎理智吗？”

① “一波夫”是杜勃罗留波夫的笔名。

“总而言之，”他们得出结论说，“我们并不反对你们让创作自由发展的理论，可是这种自由至少应该是合乎理智的。”

一言以蔽之，功利主义者要求艺术具有直接的、立竿见影的、非间接的效益，适应并服从于形势，如果目前社会正在解决某个问题，那么艺术不能为自己提出除了解决这一问题之外的任何目的（这是某些功利主义者的理论）。假如把这种对于效益的意见不是当作一种要求，而仅仅是一种愿望，那么在我们看来甚至是值得称道的，虽然我们知道这种意见并不完全正确。譬如整个社会都在为解决某个重大的国内问题而操心，那么当然希望社会各界的力量能统一地致力于实现这一共同的目的，因而艺术也应该全力以赴地为这个共同的利益服务。假设一个社会处于崩溃的边缘，那么凡是稍有理智、灵魂、良心和意志的人，凡是意识到自己是人和公民的人，都在为共同的问题、共同的事业而操劳，难道在这种情况下唯独文学家和诗人不应该有理智、灵魂和良心，不应该爱祖国和同情共同的利益？

缪斯受不了人间的烦恼。

就算如此，不过诗人最好不要遁入太空，再从高处看待芸芸众生；因为尽管古希腊的抒情诗是高超的杰作，可是有时候这种东西不合时宜，人们盼望的不是它们，而是能够更有效地解决实际问题的东西。而艺术对别的事情可以产生重大影响，因为它拥有丰富的手段和巨大的力量。我们再重申一遍：这当然只能希望，而不能要求，因为只有在需要强制的情况下人们才往往提出要求，而艺术的首要规律就是灵感和创作的自由。凡是要求到的，凡是勉强得到的，自古以来都不会有好结果，有百弊而无一利。“为艺术而艺术”的捍卫者们之所以恨功利主义者，其实就是因为他们事先赋予艺术以一定的目的，这样就破坏了艺术本身，侵犯了它的自由。他们如此轻易地破坏艺术，也许根本不珍惜它，因而甚至不理解它究竟有什么用处——他们谈论的首

先是功利，因此，艺术的捍卫者们说，功利主义者最好要了解艺术对全人类具有多大的好处，那么他们就多少会珍惜它，不至于对它如此不尊重。事实也是这样（他们会继续说）假如从他们的观点，亦即仅仅从功利的观点看待艺术，那么艺术造福于人类的正常历史过程还是一团漆黑。……

这就是主张为艺术而艺术的人对自己的论敌功利主义者说的话。

这些话当然没有什么新鲜的东西；是一场老而又老的争论，不过有一点新内容：两派的首领在嘴上是这样说的，实际上做起来却与自己的言论背道而驰。他们太热中于争论。我们不想作长篇大论，只指出一个例子。

暴露文学引起了主张纯艺术论的那些人的愤慨，从一方面来说，事出有因：暴露文学的大多数作品十分拙劣，它们给共同的事业带来的害处多于好处。如果我们自己承认对这些作品的攻击有点道理，那么也仅仅是在这个意义上而已。然而不幸的是，对这些作品的攻击不仅仅来自这一方面，也不仅仅在这个意义上。怒火在蔓延：暴露文学的创始人谢德林先生自己也受到谴责，尽管七等文官谢德林先生在他许多暴露作品中表现出是个真正的艺术家。不仅如此，整个暴露艺术受到了围攻，似乎暴露作家中间不可能出现真正的艺术家，天才的作家和诗人，他们的责任就在于暴露。纯艺术论的拥护者出于对论敌的仇恨而违背了自己的初衷，违背了自己的原则——扼杀了选择灵感的自由。而他们照理是应该捍卫这种自由的。

从另一方面，功利主义者既不公开攻击艺术性，同时又完全不承认它的必要性。只要主题明确，“只要看清写这部作品的目的，就已经足够了；而艺术性是空的，次而又次的，几乎是多余的东西”。功利主义者就是这样想的。而没有艺术性的作品无论借助什么形式，永远达不到自己的目的，况且这种作品弊多利少，

因此，功利主义者由于自己不承认艺术性而比别人带来更多的弊端，结果他们直接违背了自己的本意，因为他们追求的不是弊而是利。

.....

顺便我们还要作个说明，怎样识别艺术作品中的艺术性呢？办法就是我们要看艺术的主题思想和体现主题思想的形式之间是否完全一致。让我们说得更明白些：艺术性，譬如说长篇小说家的艺术性，就是有本领通过小说的人物和形象十分清楚地表达自己的思想，读者看完小说能够充分理解作者的思想，就像作者本人创作作品时理解自己的思想一样。因此可以概括地说，作家的艺术性就是写得高明的能力。因此那些把艺术性不当一回事的人认为写不好是允许的。假如他们同意说写不好是允许的，那么离开直截了当地说“写不好是**应该的**”也就不远了。况且他们差一点已经这样说了。

.....

……我们至今不属于哪一个文学派别。我们是超脱的，头脑比较清醒，至少不偏袒哪一方。请您听听我们的意见。

第一，我们首先要请您相信，尽管我们爱好艺术性和纯艺术，但我们自己如饥似渴地追求良好的倾向性，并且高度珍惜它。因此，请您理解我们的主要意思：我们攻击马可·沃夫乔克决不是因为其作品带有倾向性；恰恰相反，我们对此万分赞赏，愿意为其活动而高兴。我们攻击这位人民小说的作者恰恰是因为作者不善于把事情做好，而且做得很糟糕，因而给事业带来的是危害，而不是好处。请你理解我们——我们不希望被误解并且受到诽谤。这些作品有什么可以使您高兴的呢？难道说这里也有出色的主题思想？能看出智慧以及对事物高明而真实的观点？是这样吗？不过假定您的思想是对的，亦即像您所说的那样，农民生活的真正维护者不相信农民渴望自由，那么我们要再一次

请教您：难道您用这部小说就能说服他们吗？您坦率地说，这篇小说“将飞进他们最后的避难所”，因而相信它的好处。然而您的论敌会直接回答说：“您断定这是个普遍性现象，您为了证明这一点而发怒了。问题是这个现象使我们清楚地看到了它的特殊性，近乎荒唐的，几乎不可能的特殊性，如果您为了证明自己的思想而没有找到用俄罗斯精神和俄国人的面貌加以表达的方式，那么您自己得承认，由此可以得出结论：俄罗斯精神中没有这样的事实，俄国的现实中也就不可能存在这样的事实。”这就是他们给您的回答。结果这篇小说不仅不能产生严肃良好的印象，反而只能招来嘲笑，令人想起《苦行修士与黑熊》^① 这则寓言。“你们甚至无法想象具有你们思想的俄国人！”你们的论敌还会补充说，“当需要指出你们的思想怎样付诸现实生活的时候，你们的俄国人就溜走了。你们只能给芭蕾舞中的瑞典人穿上俄国式服装；这是理想化了的农民，而不是名副其实的农民。为了证明你们的荒谬理论，你们刚迈出第一步，你们的根基就在你们脚下消失了。倘若你们这些事业的维护者连自己都无法想象俄国人中间会有这样的事情，那又怎么能使我们相信你们呢？不，你们这些脱离实际的空想家，去欺骗自己吧，别来打扰我们！”这就是他们要告诉你们的，他们自有他们的道理。然而小说作者的思想是正确的，你们想，要不是这种粗糙浮浅的东西，要不是这个玛莎，小说作者可能会写出清晰、准确的人物，你们就会立即看到在现实生活中的的确确存在着你们争论不休的东西——难道你们会由于小说富有艺术性而否定它吗？须知这样的小说要有益一千倍。实质上，你们蔑视诗意和艺术性；你们首先需要的是事业，因为你们是实干家。而问题恰恰在于艺术性是通过形象展示你们所从事的那个事业的最好、最有说服力、最无争议、最能为

^① 俄国寓言大师克雷洛夫的作品。

老百姓理解的方式，最能干的人，如果你们愿意，也可以称为实干家。因以，高度的艺术性是大有裨益的。恰恰是从你们的观点来看是大有裨益的。当需要将艺术性置于首位，先于任何要求的时候，你们何必蔑视它、围攻它呢？你们会说：“置于一切要求之首是不行的，因为事业第一。”可是谈事业也要善于谈，谈得好。即使是一个能人，如果他不善于表达，也就没有多大用处。打个比方吧，这好像您手下有一群士兵，他们很可靠，是好人；突然警报响了：大家一跃而起，背起背包，扛上装备，拿起武器。“快！快！”您这样指挥。“扔掉背包和弹药，这些都不需要，东西带多了要耽误时间的。武器也不需要。随手抓到什么就带什么。马上出发！”您的确准时到达了目的地，占领了阵地，不过您的士兵没有武器弹药，他们能派什么用场呢？事情做是做了，但没有做好。或者再举一个例子，您面前有一座堡垒，您要把它攻下来，而您要求您的士兵个个都是瘸子。没有才华的作家——就等于瘸腿的士兵。总不见得您认为口吃的人更能表达您的思想吧？

您脸上露出了笑容，您觉得可笑，似乎讲给您听的这些话您自己不仅了解得很透彻，而且早已在自己的文章里写过。您在自己的一篇文章中说：“即使作品有艺术性，但还必须具有现实感。”在另一篇文章中您说：“如果你们想对我施加有力的影响，想迫使我去爱美，那么你们要学会抓住美的普遍意义，捕捉生活的气息，善于向我指出来并加以详细解释；只有这样，你们才能达到自己的目的。”真是言简意赅；您不否定艺术性，但要求艺术家谈论事业，为共同的利益效劳，忠于当代现实及其要求和理想。这个愿望好极了。可是这种变成了要求的愿望，在我们看来，就是不理解艺术的基本规律和本质——灵感的自由。这意味着不承认艺术是一个有机的整体。在这个自相矛盾的问题上的错误全在于此。这个错误使我们困惑莫解，意见分歧，最糟糕的是使我们走极端。您似乎认为艺术没有任何标准，没有任何

规律,可以随心所欲地摆弄它,灵感就装在每个人的口袋里,需要时就可以马上掏出来,艺术可以为这为那服务,您要它往哪儿它就往哪儿。而我们坚信,艺术有它自己完整的有机的生命,因而对于这个生命来说有着基本的、无法改变的规律。艺术对于人来说如同吃喝那样是一种需要,人对于美以及体现美的创作的需要是不可缺少的。离开了美,人也许不愿意活在世界上。人对美的渴望、探索和感受是**不附带任何条件的**,而仅仅因为这是美。人们崇拜美,而不问它有什么好处,用它可以买什么东西。也许这其中就蕴藏着艺术创作深刻的奥秘,艺术作品中塑造出来的美的形象立即**无条件地**成了偶像。为什么成了偶像?因为当人与现实发生矛盾,发生不协调和斗争的时候,也就是当他**最有活力的时候**,人对美的需要发展到最大限度,因为当他在探索、追求某种东西的时候,他才最有活力;那时候他身上会出现对于和谐及宁静的最自然的愿望,而美就包含着和谐和宁静。待到他找到了所追求的东西,对他来说生命的速度就暂时减缓了。我们曾经遇到过这种例子:一个人达到了自己向往的理想,但不知道往后要追求什么,感到心满意足,这时候他就会陷入某种烦恼,甚至去加剧自己身上的烦恼,在自己生活中追求另一种理想,由于过度的烦恼不但不珍惜以前欣赏过的东西,甚至有意地回避笔直的途径,在自己身上激发起另外一些不健康的、强烈的、不和谐的,甚至是可怕的兴趣,丧失了分寸和对健全美的审美感,要求用种种异常的现象去代替健全的美。因此,美是一切健全的,亦即充满活力的东西所固有的,也是人体必不可少的需要。美就是和谐,是平静的保障,美体现了人和人类的理想。“但是请问,”人们会对我们说,“您说的是什么样的理想?我们需要的是现实、生活、生活的气息。譬如说,我们的整个社会正在解决当代的某个问题,正在急于寻找出路,正在追求它自己提出的理想。即使诗人也应该追求这个理想。你们不但不去为社会表

现并解释这个理想，反而突然为我们歌颂起狩猎女神狄安娜和《弹琴的洛拉》”^①。这些话都是无可争辩的，也是正确的。但是在回答这一反对意见之前，请允许我们发表一个枝节性的意见，以便一下子结束所有枝节问题，然后再来集中回答您的极高明极正确的意见。

我们在本文一开始就说过，功利的正常而自然的途径我们不完全清楚，至少了解得不十分透彻。究竟怎样明白无疑地确定：怎样才能达到我们所向往的理想以及全人类所向往并追求的理想？凡事都可以猜想、发明、预测、幻想和计算，但是却无法像日历那样准确地计算人类所走的每一步，因此怎么能够十分精密地确定什么是有益的，什么是有害的？我们无法预测未来，即使对于各种途径和偏向，总之，对于我国历史上功利的整个正常的发展过程我们也不甚了了。我们研究这条途径，进行猜测，建立体系，引出结论，但毕竟编不出日历。历史至今还不能算作一门精细的科学，尽管几乎所有事实都摆在我们面前。因此，您怎么能确定、测出并衡量《伊利亚特》给全人类带来了什么好处呢？在什么地方、在什么时候、在什么情况下它是有益的？最后，它对各个民族在它们发展的各个阶段怎样产生影响并且发生了什么样的影响？这种影响有多大（多少磅，多少普特，多少俄丈，多少公里，多少度，等等）？如果我们连这些都无法确定，那么当我们现在严格而坚定地为人们指定工作并指出艺术效益的正常途径以及艺术的真正使命的时候也很可能犯错误。只要您承认有可能犯错误，那就很清楚：说不定《弹琴的洛拉》对某些东西也有好处！是的，美始终是有益的，不过我们现在不去谈它，我们要说的是（不过我们要事先说明，我们也许会说一些闻所未闻、不知羞耻、大胆而出格的话，请大家不要见怪，我们只是假设而已）：要

① 德国诗人席勒写的一首诗。

是《伊利亚特》比马可·沃夫乔克的作品更有益呢？况且不仅指从前，甚至现在，在解决当代问题的时候也是如此。要是作为达到某种目的、解决这些问题和完成日常任务的一种手段也更有益呢？因为即使现在读了《伊利亚特》之后，人的心灵还会受到震动。因为这部描写繁荣昌盛的生活的史诗，描写人民生活崇高阶段的史诗，我们还要指出，这部描写一个伟大民族生活的史诗，在我们这个时代——追求、斗争、动摇和信仰的时代（因为我们的时代就是信仰的时代），总之，在我们这个最富有生活气息的时代，《伊利亚特》所体现的那种永恒的和谐可能对人的心灵产生十分强烈的影响。我们的精神目前最敏感，美、和谐与力的影响可能对它产生强大而良好的作用，产生有益的作用，增添力量，支撑我们的力量。强者喜欢力量；谁有信仰，谁就有力量，而我們是有信仰的，主要的是我们希望有信仰。那么，依照纯艺术论的反对者的观点，为什么在我们这个时代阅读《伊利亚特》并在艺术中加以模仿是卑劣的呢？因为我们像死人，像心似枯井的人，或者像惧怕我们未来生活的胆小鬼，又像冷漠无情的，背叛了我们中间那些还保留着生命活力并且奋勇向前的人的叛徒，还像神经衰弱到愚钝乃至不明白我们也有生活的人——我们在绝望中一头扎进《伊利亚特》的时代，这样就为自己制造出一个人造的**现实**，制造出一种并不是我们创造也不是我们经历过的生活，制造出一种空洞而迷人的幻想，像劣等人那样向早已逝去的古代借用并盗取我们的生活，并像拙劣的模仿者那样在欣赏艺术的过程中变得卑琐萎顿！您得承认，功利主义者的这种倾向，从这类指责的角度看，是极为高尚的。正因为如此，我们才十分同情他们；正因为如此，我们想尊重他们。不幸的是这种倾向和这些指责是不正确的。且不说我们已经谈过美的需要以及人类已经部分地确定了美的永恒理想（因此这一切成了全世界的历史并且通过普遍的人性与现在和未来永远而不可分割地联

系起来了),我们还要向功利主义者指出,对待过去的生活和过去的理想可以采取历史主义的态度,而不是天真的态度。人在生活和痛苦中探索美。假如我们懂得了他过去的理想和为这个理想他要付出多少代价,那么,首先,我们将要对整个人类表示极大的敬意,极大的同情,我们就能懂得对于过去的同情和理解能够保障我们自己身上具备人道主义精神、生命活力以及进步和发展的能力。此外,也可以用拜伦的方式对待过去。在痛苦的生活和创作中往往出现这样的时刻:说不上失望,但烦恼万分,彷徨动摇,没有信仰,同时又对人类以往轰轰烈烈的命运心驰神往,在这种澎湃的热情中(就像我们所说的拜伦式的热情中),在历史所创造并作为永恒的遗产留给我们的美的理想面前,我们常常倾诉自己对现实的种种思念,倒并不是因为对我们自己的生活感到无能为力,相反,而是由于热情地渴望生活,由于对那种只有经过痛苦才能实现的理想的思念。……

现在我们来对您那个公正的问题作出主要的、最终的答复:为什么艺术的理想并非始终与普通的、当代的理想相吻合,更确切地说,为什么艺术并非始终忠于现实?

对这个问题我们有现成的答案。

我们已经说过,据我们的意见,艺术问题目前的提法不对,走到了极端,由于两派激烈对峙而变得混乱不堪。我们现在还要重申这一点,是的,问题的提法不对,无法展开真正的争论。原因是:

艺术永远是现实的,能动的,历来都是这样,更重要的是非这样不可。

现在我们尽量来回答所有的反对意见。

首先,如果我们有时候觉得艺术脱离现实,不为功利的目的服务,那仅仅是因为我们也许不知道艺术的功利途径(这一点我们已经论述过),还因为我们太热中于迅速、直接的功利,实际上也就是过于同情一般的善。这种愿望当然可嘉,但有时候不够

明智，就好比孩子看到太阳以后要求大人马上从天上摘下来给他一样。

其次，我们之所以有时候感到艺术脱离了现实，是因为有些失去理智的诗人和散文作家真的与现实中断了种种联系，真的对现实漠不关心，成了古希腊人或中世纪的骑士，沉湎于古希腊罗马的田园诗和中世纪的传奇。

这种变化是可能的；但是这样的诗人、艺术家是不折不扣的疯子。这种人为数不多。

再次，我们的诗人艺术家们真的可能走邪路，原因很多：或不理解自己的公民职责，或缺乏社会的嗅觉，或社会利益不一致，或由于不成熟，或由于不理解现实，或由于某些历史原因，或由于社会没有完全定型，或由于人心不齐等等，因此，从这方面看，一波夫先生的召唤、指责和解释令人钦佩。可是一波夫先生走得太远了。被他称为小玩意儿和纪念册装饰品的那些东西，我们从另一个角度看是正常而有益的，因此古希腊罗马的诗人并非个个都是疯子（正如一波夫先生所承认的那样），失去理智的仅仅是那些完全脱离了当时现实的诗人，就好像我国那些在巴黎度过一生，已经不会使用俄语的小姐一样（不过那是她们的自由）。至于那些“小玩意儿”，据我们看来，也是有用处的，因为我们与历史的和内心的精神生活，与以往的历史，与普通的人性都是有联系的。有什么办法呢？要知道没有它们也不行：这是自然的规律。我们甚至认为，一个人越是能够对历史和全人类的东西作出反响，他的活动天地就越广阔，他的生活就越丰富，这样的人就越能进步和发展。对人不能苛求，说什么这是你个人的需要，你不能这样做，我不希望你这样，应该这样生活，而不应该那样生活！不管您提出什么理由，谁也不会听您的。您要知道：我们深信，在俄国社会里，要求普遍的人性，要求创造力对一切历史的、全人类的东西以及对所有各式各样的题材作出反响——是这个社

会最正常的状态，至少迄今为止是这样，也许将永远如此。此外，我们觉得俄国人民对于一般人性的反应能力甚至比其他民族更强，构成了他们最高尚、最优秀的性格特征。由于彼得的改革，由于我们突然强烈地感受到各式各样的生活，由于生命力的本能，连我们的创作也必须体现得比任何一个民族更有特色、更独特。须知您几乎是在反对我们的正常状态。须知欧洲各民族的文学对我们来说几乎是有血缘关系的，几乎是我们自己的文学，在俄国生活中反映得像在本国一样充分。请您回想一下：您受的也是这种教育，一波夫先生，您看，茹科夫斯基不可能出现在法国，更不用说普希金了，欧洲最伟大的诗人中哪一位能像俄国诗歌的代表——普希金那样对全人类的东西作出如此亲切、全面的反响？正因为如此，我们才或多或少地称普希金为最伟大的民族诗人（以后还将称他为人民诗人，就这个词的本义而言），因此我们说他充分体现了目前这一历史阶段俄罗斯精神的趋向、本能和要求。他在一定程度上是当代整个俄国人民的典型，至少在历史的和全人类的追求方面如此。不能说整个俄罗斯精神的所有追求是无用的，愚蠢的，不合法的（因为在私下谈话中有这种说法）。难道您认为波沙侯爵^①、浮士德等等对于我们俄国社会的发展没有什么用处，今后也不会有什么用处吗？要知道我们跟随着这些主人公不是飞到了九霄云外，而是接触到了当代的问题，谁知道呢，也许他们还发挥了很大作用呢。因此，譬如说，所有古希腊罗马的作品，《伊利亚特》、狩猎女神狄安娜，维纳斯和朱庇特，圣母和但丁，莎士比亚，威尼斯，巴黎和伦敦，这一切在我国存在是合乎规律的，并且应该存在——这首先是因为符合和我们大家有着千丝万缕的联系的全人类生活的规律，其次，特别符合我国生活的规律。

^① 席勒的悲剧《唐卡洛斯》中的主人公。

“你们别来教训我们！”功利主义者会对我们说。“不用你们教训，我们也知道得很清楚，当我们加入全人类的行列时，跟欧洲的联系是多么有用；我们知道得十分清楚，因为我们自己也是过来人。不过现在我们暂时不需要什么全人类，不需要什么历史规律。眼下我们自己家里需要打扫，脏得发黑的衣服要漂洗干净，眼下我们这儿到处是洗衣盆、哗哗的水声、肥皂味、肥皂泡和湿漉漉的地板。现在不应该写波沙侯爵，应该写自己的事情，写那些大家都关心的问题，写公众的舆论，写功利，写克罗托戈尔斯克^①，写黑暗王国。”我们的回答是：第一，按重量或用数字来确定什么需要什么不需要是相当困难的；可以猜测，可以估计，进行实际的尝试也是允许的和合理的；看看结果是不是符合预先的估计。希望、说服并规劝别人参加共同的活动——这样做也是合法的，也是很有好处的。但是在《现代人》上发号施令，要求并指定写这个而不要去写那个——那是错误的，也是无益的（人家不会听你的。当然，我们这儿胆小的大有人在；有些人非常害怕批评！还有一些人有自尊心：不甘于落在先进分子的后头，于是他们带着倾向性写作。但由于他们不按照自己的灵感写作，写出来的几乎全是废品，但是只要我们的批评不采取专制的态度，他们将根据自己的爱好写作，心情就比较舒畅，即使写揭露性的东西也许能出现佳作。上帝保佑！）不过也可能犯错误，也许我们那些聪明的进步人士认为没有现实意义和无益的东西恰恰是有现实意义和有益的。生病的人不可能既当病人又做医生。可以意识到自己是病人，意识到我需要用药，甚至知道要用什么样的药，但是不可能为自己开出一张精确的药方。假如诗歌、语言和文学也是一种药，那么须知在某种程度上也是衡量诗歌好坏的一把尺子。这把尺子可以测定：诗人在公众身上唤起的同

① 谢德林所著《外省散记》中的城市名称。

情越多，也许他的地位越高。当然，往往会出现重大的错误，严重的偏差，也有过这样的例子：目前大家不知道自己需要什么，应该爱什么，同情什么。但是这种偏差很快会自然而然地消失，社会始终会给自己找到迷失的道路，而重要的是艺术始终高度忠于现实，它的偏差是暂时的，很快会消失的；艺术不仅永远忠于现实，而且不可能不忠于当代的现实，否则它就不是真正的艺术。真正的艺术的标志就在于它总是现代的，十分有益的。如果它从事古希腊罗马的文学，那也许还需要古希腊罗马的文学。偏差和错误是可能的，但我们要重复一遍，它们是暂时的。不是现代的，与现代要求不相适应的艺术绝对不可能存在。即使存在的话，那也不是艺术：它将日益贫乏，蜕化，丧失任何力量和艺术性。从这个意义上说，就在他自己的思想方面，我们走得比一波夫先生更远：他还承认存在着无益的艺术，纯粹的艺术，没有现实意义和没有迫切意义的艺术，并且对它大张挞伐。而我们根本不承认那样的艺术，心情非常平静——没有必要大张挞伐。如果出现了偏差，也无需惊慌：偏差自然而然会消失的，而且会很快消失的。

“不过请问，”他们会这样问我们，“您有什么根据？您有什么理由得出结论说真正的艺术绝对不可能没有现实意义和不忠于当前的现实？”

我们这样回答：

首先，根据所有的历史事实，从开天辟地到现在为止，艺术从来没有把人撇在一边，它始终符合人的要求和理想，始终在帮助他探索这种理想——与人一起诞生，和人的历史生活一起发展，同时又和人的历史生活一起消亡。其次（也是主要的），创作，任何一种艺术的基础，生存于人的身上，就像他的一部分机体的具体表现，但是它的生存是与人不可分割的，因此，除了人的整体所追求的目标外，创作不可能有别的追求。假如它另辟

蹊径，那就意味着它与人发生了冲突，意味着与人分离了，因而也就违背了自己的规律。但是人类暂时还很健康，没有死亡也没有违背自然规律（指一般而言）。因此不必为艺术而担心——它不会违背自己的使命。它将永远与人同存；它不能有更大的作为。因此，它将永远忠于现实。

诚然，人在自己的一生中可能会偏离正常的现实，偏离自然规律；艺术也将随着他发生偏离。可是这恰恰证明它和人有着紧密的、不可分割的联系，证明它永远忠于人及其利益。

但是只有不去限制艺术的自由发展时，它才能忠于人。

因而首要的事情就是：不要用种种目的去限制艺术，不要为它制定各种清规戒律，不要使它迷失方向，因为即使不这样做它也会遇到许许多多的暗礁，许许多多的诱惑以及与人的历史生活形影不离的偏差。它的发展愈自由，它就能得到更正常的发挥，也能更快地找到一条真正的和**有益的**道路。由于它的兴趣和目的与它所服务并且有着紧密联系的人的利益和目的是完全一致的，因此它的发展越自由，它带给人类的好处也就越多。

请您理解我们：我们正是希望艺术永远符合人的目的，跟他的利益不分离。假如我们希望艺术有更大的自由，那是因为我们坚信它的发展越自由，它就更加有助于人的利益。不能够为艺术事先规定目的和爱憎。当艺术正常发展，不用您规定它也能按照自然规律与人的需要不发生冲突的时候，何必要事先制定种种清规戒律并对它产生怀疑呢？它是不会迷失方向而走到邪路上去的。它以前始终忠于现实，始终步调一致地随着人的发展、进步而前进。美的理想，健全社会的正常现象决不会泯灭；因此请您不要使艺术脱离正道，您要相信它不致于误入歧途。即使它偏离了方向，那也会**马上回来**，对人的第一个要求会立即作出反应。美就是合理、健康。美之所以有益，是因为它是美，是因为人类始终要求美和美的崇高理想。如果一个民族还

保留着美的理想和美的需要，这就是说也存在着对健康、合理的需要。因而这个民族的高度发展也就有了保障。个别的人不可能彻底弄清永恒的、共同的理想——哪怕他是莎士比亚，——因此他也就无法为艺术**规定**它的道路和目的。任您猜测，任您希望，任您证明，任您号召——这些都是允许的；可是制定清规戒律是不允许的，当一名专制暴君是不允许的。

.....

冯增义 徐振亚译

爱伦·坡小说三篇

本刊已经翻译介绍过爱伦·坡的两三个短篇，现在再发表他的三个短篇，以飨读者。这是一位奇特非凡的作家——的确非常奇特，尽管才华横溢。他的作品不能纳入幻想之列；如果说他富有幻想，那也只是表面的。譬如他让在金字塔里沉睡了五千年的木乃依起死回生，他让死人复活并详细叙述自己的心理状态等等，然而这还不是一种直接的幻想。爱伦·坡仅仅允许非凡事件的外部可能性（不过他要证明这种可能性，有时候做得非常巧妙），除了允许出现这种事情，他在其余方面完全忠于现实。而霍夫曼的幻想却不是这样。霍夫曼把自然的力量体现在形象之中：他在自己的故事里引进女巫、魔鬼，有时候甚至在尘世以外寻找自己的理想，到某个不寻常的世界上去寻找，把这个世界看作最高尚的世界，似乎他自己相信肯定存在着这个神秘、奇妙的世界……最好不要把爱伦·坡称为幻想作家，而称为乖张的作家。他的乖张多么不同寻常，多么大胆！他几乎始终选择最最不同寻常的现实，把自己的主人公置于最最不同寻常的外部或心理环境之中，他在叙述主人公的心理状态时多么细腻，多么真实，简直令人拍案叫绝！另外，爱伦·坡还有一个与其他所有作家迥然不同、别具一格的特点：这就是想象的力量。这不等于说他的想象力超过其他作家，但是他的想象具有这样一个任何作家所缺乏的特点：这就是细节的力量。譬如说，请您自己想象出一种不很平常的或者现实生活中不会遇到、仅仅可能出现的事情；展现在您眼前的形象始终将包括某些或多或少属于整个画面的共同特

征或者始终以整个画面的某个特点和特征为基础。可是在爱伦·坡的小说里您会栩栩如生地看到展现在您面前的形象或事件的全部细节，您最终会相信它的可能性、现实性，但是这种情况或者是几乎完全不可能的，或者世界上还从来没有发生过。比如说，他有一个短篇描写月球旅行——描写得细致入微，几乎一小时接一小时地跟踪观察，使您几乎相信这一切是可能发生的。他在一家英国报纸上也是这样精确地描写了一只气球从欧洲越过大西洋飘到了美国。他描写得如此细腻、准确、真实、险象环生，以至大家都相信确有其事，当然仅仅相信几个小时；而您去一查资料，根本就没有这么回事，爱伦·坡的小说仅仅是报纸造的谣言。同样的想象力，确切说是推测能力体现于叙述信件被盗、猩猩在巴黎行凶杀人、发现宝库等等的小说里。

人们往往把他与霍夫曼作比较，我们已经说过，这是不对的。更何况霍夫曼作为诗人比爱伦·坡不知要高明多少。霍夫曼有理想，尽管有时候这个理想不很明确，可是他的理想蕴含着纯洁，蕴含着现实美，真正的、人所固有的美。在他那些非幻想小说中这一点体现得最明显，譬如《马丁先生》或玲珑剔透、美妙绝伦的中篇《萨尔瓦多·罗扎》。我们且撇开他最优秀的作品《公猫摩尔》。多么名副其实、炉火纯青的幽默！多么巨大的现实的力量！多么强烈的愤怒！多么完美的典型和肖像！同时，又多么强烈地渴望美！多么光明的理想！如果坡也富有幻想，那么也是某种物质方面的幻想，假如可以这样表达的话。显然，他是道道地地的美国人，即使在他那些富有幻想的作品中也是如此。现在我们刊登他的三个短篇，以便读者了解这位乖张的天才。

冯增义 徐振亚译

一八六〇至一八六一年 美术学院画展

画展上有一幅画，参观的人从早到晚络绎不绝。一个刚走，另一个又来了；为了从近处一睹风采，观众们纷纷向前挤去。观众的成分形形色色：有戴贵重女帽的，也有围头巾的；有穿长襟常礼服的，有穿军人短制服的，有戴头盔的，有穿西比尔卡上衣的^①，也有蓄着大胡子的。这幅画受到大家的普遍赞赏，任何一幅画面前都没有这么多川流不息的观众。观众的评价没有丝毫不确定或者模棱两可的东西：事情很清楚——这幅画比画展上的其他任何画都受人喜爱。

这幅画在第二古典画廊展出，说明书上写着：它表现了“一群囚犯在途中休息”，作者是雅各比先生，售价一千五百卢布，画家荣获一级金质奖章，也许将公费出国深造三四年，以便进一步发挥自己的天才。这样，画家已经得到了美术学院学生能够得到的最高奖励。况且在画展开幕不久，这幅画就已经挂出了“已售出”的牌子。这样，画家的目的已经达到；他的作品获得了大家的赞赏，他出了名，得到了荣誉，况且荣誉的虚雾已经拥有实实在在的、看得见摸得着的一大笔金钱的形式。除此以外，今后他还能在风景秀丽的意大利居住四年。我们祝贺这位前程似锦的画家获得这些财富，并祝愿他继续取得更光辉、更巨大的成就。

不过为了艺术，我们要为这幅画本身评论几句，须知《三个火枪手》的故事也拥有众多的读者，并且为作者带来了一笔可观的财产。但这种情况不能作为大仲马这本家喻户晓的书是艺术

顶峰的无可争辩的证明。我们不去进一步与那位著名的讲故事能手作比较来辱没这位有良心的、真诚的画家；何况我们这样说是因为我们的评论界看待大仲马就像看待一件非常拙劣的东西。这位大名鼎鼎的吹牛家具有那种能够弥补许多缺陷的本领，因而用不屑一顾的口气谈论他是不太恰当的。我国画坛上也不乏酷似大仲马的知名画家，不过这以后再谈。我们提起大仲马仅仅是想说，大多数人的评价并非始终与后代人的评价一致，随着时间的流逝，就像经过了一番正确的评价一样，表面的光彩会逐渐黯淡、消失，留下的仅仅是纯粹而赤裸裸的真理。

一群囚犯在途中休息。他们停下来休息是出于无奈，因为一辆大车坏了；一只轮子横躺在地上；衣衫褴褛的车夫正在卸马。大车上躺着一个人，他的旅程已完结：他已经死了。但是两只脚上还戴着脚镣；他的尸体依然是囚犯，只有完全入土以后才会从犯人名册上除名，从他手上那只贵重的宝石戒指可以看出，这不完全是一名普普通通的犯人：他显然不是流浪汉、杀人凶手或小偷。尸体躺在大车上，盖着一条破席。死者苍白的左手垂了下来：手指像临死时那样弯曲着。一只手指上戴着贵重的宝石戒指，也许那是死者最宝贵的东西的最后象征；也许是心爱的女人的信物，朋友的纪念品，他至死都没有和它分离，哪怕戴着镣铐。

另一个囚犯钻到了倾倒的大车底下，他一副可憎的面目，是个不思悔改的、被社会厌恶地清除出来的骗子。大车底下地方小，行动不便，他极不自然地蜷曲着，正从死者手上摘下那只贵重的戒指。作案的人衣着破烂，给观众的印象活像一条使人恶心的虫子，同时又像一只吓人的蝎子。

就在那辆大车旁边，站着一位押送的军官，他一只手在掰开死者的眼睛，大约在检查他究竟断气了没有。死者那只瞳仁向

① 一种带褶的短上衣。

下的大眼睛张开了。军官一边若无其事地抽着烟斗，一边不动声色地看着那只黯淡无神的眼睛，他那冷漠的脸上没有任何表情：没有同情，没有怜悯，没有惊讶，一点表情都没有，就好像他看到的是一只死猫或路边的一棵小草。他对烟斗的兴趣大大超出对死者的关心，他只是顺便检查了一下死者的眼睛。在这位先生的同事中间，可以看到许多这样的脸。也不可能是另一种样子，这些先生一辈子都在押解囚犯，已经看够了这些倒霉的人，看腻了他们的痛苦、疾病，对他们中间大部分是坏蛋已经习以为常。他们这种职业使他们的感觉迟钝了，他们有时候殴打犯人就像往烟斗里装烟丝那样平静。

画的前景，靠右边，是一个穿着破衣烂衫的囚犯，对于周围发生的一切无动于衷，他在忙着自己的事情：他在察看脚上被脚镣磨破的伤口。这个人大约在各种不同的监狱中度过了许多岁月，数次从这个监狱辗转押送到相隔数千俄里之外的另一个监狱，他那木然的脸上具有这类人所共有的特征——对世界上的一切都淡漠了：无论是对天气，还是对四季的变化，无论是对朋友所受的折磨还是对自己经历的痛苦，他正是带着这种麻木不仁的表情在察看自己的伤口，因此在他那冷酷的、被蓬乱的头发遮住一半的脸上无法找到任何的表情。

此外，画面上还有许多次要人物：拖着孩子的女人，其他几名囚犯，几匹马，几个农民，几辆大车，不过这些都是远景。这幅画以其惊人的真实令人叫绝。画面上的一切都和自然界里的一模一样，假如照通常所说的从外表上观察大自然。观众在雅各比先生的画里确实看到了真的囚犯，就像在镜子里或者在着色十分高明的照片上看到的一模一样。然而这恰恰就是缺乏艺术性。照片和镜子中的映象远非艺术作品，如果它们也算艺术品的话，那我们只要照相和好的镜子就可以了，美术学院就毫无用处了。不，这不是对艺术家的要求，不是照相式的真实，不是机械式的

精确,而是另一种更多、更广、更深的东西。精确和真实是需要的,是必不可少的最低要求,但还远远不够;真实和准确还仅仅是创作艺术品的素材,这是创作的工具。从镜子的映象中看不出镜子是怎样看待对象的,或者最好说它不表示任何态度,仅仅是消极地、机械地反映而已。真正的艺术家不能这样做:一幅画也好,一篇小说也好,一首乐曲也好,其中一定能看到他自己:他一定会不知不觉地甚至违反自己的意愿而流露自己,连同他的全部观点、性格和教养程度。这无需证明。让两个人议论一件譬如说街头发生的事情。往往从隔壁房间里,甚至根本看不到这两个说话的人也可以猜出各人的年龄,职业,军人还是公职人员,两人中谁更有教养,甚至可以猜到各人的职务高低。在我们这个时代不存在也不可能存在叙事式的无动于衷的态度,即使存在的话,那也是毫无教养的人或者是生就一副癞蛤蟆铁石心肠的人,或者是完全失去理智的人,因为不可能设想在艺术家身上存在这三种可悲的可能性,因此观众有权利要求他不能像照相机镜头那样,而应该像人那样观察自然。古人云,艺术家应该用肉眼观察,但更要用心灵之眼或者用精神之眸观察。让他在这些“倒霉的”囚犯身上看到人并向我表明这一点。退一步说,由于押解官的职业不允许多愁善感,所以他们往往是些没有感情的人,可是毕竟还是有一位艺术家在著名的长诗《押解官的故事》^①中,在自己的冷酷的主人公身上挖掘出了人。即使大多数囚犯对自己绝望的处境已经习以为常,对待一切十分冷漠,但同时也不能不考虑到他们本人,那么您就要给我看他们是人的这一面,如果您是艺术家;而他们的照相就让颅骨相士和法院侦查人员去研究好了。

从这个意义上说,雅各比先生的画没有一丝一毫的艺术性

① 指奥加辽夫发表在《北极星》上的长诗。

可言,他为对象一一拍下了照片,而不是创作了一幅画,况且犯了一个侦查性错误。他的画里边人人都是坏蛋;大家都一个模样,因为在他看来押解的锁链似乎使他们不分高下。他的画里一切都一般丑陋,从斜眼的押解官到农夫正在卸下的那匹弩马,唯有一个例外:这就是画的主人公,那个盖着一条破席的死者。从种种迹象来看,此人可能是个英俊的美男子,这符合传统的要求,不可能赋予他更多一般性特征或者更少的经典性特征:一个出身于名门望族的人处在那些下贱之辈中间,可以说是鹤立鸡群。所谓下贱人,也就是指他一辈子所理解的那个意义。

从这幅画可以看出,为了正确、真实、准确地表现现实,雅各比先生,这位美术学院的学生尽了最大的努力,这种努力是十分有益和必要的,对于美术学院学生来说也是值得称道的。不过这仅仅是艺术的机械的一面,它的基础的基础。当然,在进行艺术创作之前,这些都要精通。为了今后登上艺术真实的高峰,首先要克服表达现实真实的困难。

然而您是否知道,雅各比先生,为了强调照相式的真实,这是过分的渲染,而不是现实。您过于追求效果并把效果强调得过头了。您甚至不愿意对农夫身上穿的那件破皮袄表示一点侧隐之心。皮袄什么时候会坏成这副样子呢(后背全破了)?您需要混乱,十分需要。为何恰恰在押解官走过来的时候小偷才去偷死者手上的戒指?请您相信,在向押解官正式报告有人死了之前,囚犯们已经七嘴八舌地告诉他死者手上有一只镶钻石的金戒指,大家争先恐后甚至很可能在叙述时还争吵了一番。还请您相信,囚犯们从莫斯科出发之前,那个戴戒指的囚犯尚未来到自己未来的难友中间之前,囚犯们还没有见到他这个人就已经知道他手上有一只钻石戒指。您是否知道,小偷**无论如何**不可能从大车底下偷走那只钻石戒指?您知道是什么原因吗?因为囚犯们太熟悉那只钻石戒指了,当这个囚犯生着病,还没有咽

气的时候，许多人都有这样一个想法：“他一死就把戒指偷走！”现在其余的囚犯怎么能允许瓦西卡·米隆诺夫趁机独吞呢，如果伊万诺夫、彼得罗夫、亚历山得罗夫也在觊觎这只戒指的话？他们出于眼红是不会让他偷走的。即使他偷走了，那么他们立即会亲自搜出来的。人人都这样想：“要是我拿不到，那谁也别想拿到！”他们人人都瞪大了眼睛彼此监视着，可是您却片面追求效果：您非得让机灵的小偷恰恰在押解官走近的时候去偷东西不可：这里既有鬼鬼祟祟的偷窃，又有亵渎神圣的行为——这一切合在一起效果十分强烈。我们还要指出，押解官在检查死者的眼睛之前，他肯定已经朝钻石戒指看过一眼。须知这只戒指是公家的财产；囚犯不应该有财产；押解官能放过它吗？我们深信，他（当然是出于公家的利益）在掰开死者的眼睛之前甚至朝他（相当不错的）靴子也膘了一眼。选择囚犯由于打牌而殴斗的场面似乎也是为了加强效果。请您相信，那些囚犯这时候不可能坐下来打牌，他们肯定会走过来瞧瞧押解官怎么处理死人，尤其是怎样处理那只钻石戒指。

还有一处很可笑的照相式的失实的地方，当然这也许不值一谈。囚犯们戴着脚镣，一个人已经被脚镣磨破了皮，但是大家都不戴镣衬。请您相信，不戴镣衬不要说走几千俄里，就是走一俄里都要磨破脚。不戴镣衬走一站路可以磨得连骨头都露出来。然而没有画镣衬。您当然是把它们忘记了，或许根本没有和实际情况核对过。这一点自然不能当作什么了不起的败笔，尽管这无异于画马而不画尾巴。既然您追求照相式的真实：因此我们也就指出了这一点，整个画面上最有艺术性的形象——这当然是押解官；他画得很成功。

我们希望，雅各比先生走的是一条正道，不会半途而废，他已经达到了现实的真实；往后要达到余下的高级真实，就不能靠美术学院的练习，不能靠写生教授的指导，而要靠一般的修

养，总的教养，正如大家所知道的，这一点正是我们的画家始终欠缺的，当然不是所有人，但多数如此。

冯增义 徐振亚译

尼·瓦·乌斯宾斯基的短篇小说

乌斯宾斯基先生把自己所有的短篇小说集结成册，出了单行本。他这样做很好：这位新作家的全部活动现在似乎更清晰地展现在我们面前。不过乌斯宾斯基先生相当早就开始创作，已经写了好几年，而且几乎全发表在《现代人》上。事实上他也许已经不能算新作家了；不过我们还无法断言：乌斯宾斯基先生是否有发展前途，最后能否告诉我们哪怕一点点新的内容？至少迄今为止在他的二十四篇短篇中，他还没有说过一点点新的内容，尽管如此，他还是受到读者的某些注意，特别在《现代人》推荐之后。他忠实描绘了人民日常生活的场面，而忠实描写人民日常生活的作家在我国始终寥寥无几。假如从这个角度（这也是唯一能够评论他的角度）来评论乌斯宾斯基先生，那么应该马上注意到他是继奥斯特洛夫斯基、屠格涅夫、皮谢姆斯基和托尔斯泰之后登上文坛的。虽然乌斯宾斯基先生对我国文学的贡献还不多，但是假如他第一个，先于上述作家，以自己描写人民生活的图画登上我国文坛的话，那么就应该完全用另一种方法来评论他的作品。这就叫万事开头难。借用他自己的一句话，他在《格罗什卡》中说了一句话，就是：“他的价值就完全不同了。”

不过读者绝对不会认为我们是在把他和奥斯特洛夫斯基、屠格涅夫、皮谢姆斯基等人作什么比较。我们刚才提到的在他之前的那些名作家比他说得多一百倍，而且说得很对，他们的光荣也正在于此。尽管他们总的来说对人民的观察不太深刻和广泛（要一下子看清人民的面目是不可能的，何况时代也没有发展到

能深刻、广泛观察的程度),但是至少他们**首先**作了观察,从新的而且在很多方面是正确的角度进行了观察,在文学中自觉地说出了社会上层阶级对人民的新想法,而这对我们来说最最重要。须知这些观察包括了我们的一切: 我们的发展,我们的希望、我们的历史。

不过有人一定要把乌斯宾斯基先生看成用某种新观点去写人民日常生活的**创始人**,某种应有的观察人民的新视角的发明者。他们说:“乌斯宾斯基先生对待人民很朴实,不带任何偏见和**先入为主**的观点: 他分析事情很**坦率,是一就一、是二就二**,因为社会尚未学会正确地看待人民,从它现有的教养程度看,连人民这个概念也没有搞清。因此任何一种预先提出的文学观点都将是错误的。我们暂时只满足于素材,等等。”这些话尽管他们说得不那么直截了当,但是我们尽量要点穿这种观点的实质。我们的回答是: 预先提出的、事先形成的观点当然是错误的,虽然作家难于摆脱它。

但是,作家把积累的素材经过加工以后形成的观点和思想完全是另一回事,完全不是事先提出的和主观的看法,而是**客观**的看法,根据作家的能力,有时候甚至体现了**当代社会思想界**在现阶段对人民生活的看法。这是合情合理的。不能这样对人家说: 请你满足于分析和积累素材吧,别去思索和得出结论。这就等于说:“你不能用眼睛看,不能用鼻子闻。”这种规定就包含了强迫。而任何强迫都是不自然的,不正常的,犯罪的。当然,即使不是预先提出的观点,而是对素材经过十分仔细的研究以后形成的观点也可能包含错误。但是经过错误可以走向真理。这毕竟是来自现实生活的思想。在素材上坐等思想从天而降,那就无异于重蹈那位发誓不学会游泳不下水的先生的覆辙。

……我们有些作家根据可能和能力研究了自己的素材以后,不怕为我们说出**自己的**观点, **自己**对人民的想法,同样一个

材料他们告诉我们的要大大超过**乌斯宾斯基先生**。譬如**乌斯宾斯基先生**有一篇短小精悍的叙述小商人生活的小说，题目叫《格罗什卡》。这是全书最精彩的作品之一。又怎么样呢？这是捡起了**奥斯特洛夫斯基**笔下三流主人公的余唾。**乌斯宾斯基先生**绝大部分都是这样做的。打个比方说，他来到了广场，也不选择角度，随随便便地直接按动了照相机快门儿。这样一来，广场上某个角落里发生的一切都将**如实地**反映出来。与这幅画或者说与这幅画的主题无关的东西自然都将进入画面。**乌斯宾斯基先生**很少关心这一点。譬如说，他很想在自己的照片上反映市场风貌，为我们提供市场的概念。不过假如这时候有一个气球落到了市场上（这种情况是可能发生的），那么**乌斯宾斯基先生**一定会把这个纯属偶然、与介绍市场毫不相干的现象摄入镜头。假如这时候有一条牛尾巴伸进画面，他也会保留这条牛尾巴，根本不管它在画面上是多余的。**乌斯宾斯基先生**的作品几乎都是这样。他紧紧抓住题外的小事情不放，甚至不考虑怎样把这些东西与主题联系起来，以便至少向读者解释清楚，不让这些题外的东西喧宾夺主，由于它们的突然出现而使读者莫名其妙。他们会对我们这样说：“这很好啊，这样精确就很好！”难道这就是精确？难道精确就应该这样？这是混乱，而不是精确。您仅仅描写素材究竟想要表达什么呢？这样做就可以把**奥斯特洛夫斯基**的作品敷衍成两百卷，但这两百卷却无法表达**奥斯特洛夫斯基**在两卷中表达的东西。不仅如此，即使素材本身也不能单单靠照相术可以忠实表达的。

我们根本无意说**乌斯宾斯基先生**使用的仅仅是照相术。他有观点，不论其观点如何，只要有观点，那么这一事实就直接推翻了那些认为**乌斯宾斯基先生**害怕观点并且为了酝酿观点而仅仅研究环境的种种推测。不仅如此，**乌斯宾斯基先生**甚至还有事先酝酿好的观点。举个例子吧，短篇小说《车队》从头至尾都在

嘲笑农民不会数数。我们觉得,如果态度诚恳,十分诚恳,不带任何先入为主的思想,那么至少不应该使小说一味地表现农民怎样数数。我们不相信,也不会相信,现实生活中,在素材中,除了农民不会数数不存在任何其他的东西。他们会说:从外表看客店里就这些,没有别的东西。难道这是可能的吗?肯定有别的东西,只不过乌斯宾斯基先生由于自己的观点而没有发现罢了,因为对他来说,他想写的才是重要的;假如另一个人去看一下,这另一个人肯定还能发现什么,第三个人还能发现第三样东西,而且这三个人都有真实。甚至可能发生这样的情况:乌斯宾斯基先生看到可笑的地方,另一个人也许能从中发现悲剧性的东西,他们两人都有道理。其原因就是我们面前的大自然是没有意识的。如果无意识地描写素材,那么我们什么也认识不了;不过要是来了一位艺术家,他把自己对这些素材的观点转达给我们,告诉我们这一现象叫做什么,并说出参与这一现象的人,有时候被他描述的那些人物的姓名可以转化为典型,最后,当大家相信了这类典型之后,那么这名字就成了属于这类典型的人的通用名词。艺术家的功力越深,他就越能够真实而深刻地表达自己的思想、自己对社会现象的看法,也就越有助于社会意识。当然,这里最最重要的是艺术家本身的观察力如何,他自己的观点是怎样形成的——他是否有人道主义精神,是否有洞察力,最后,艺术家本人是不是一个公民?艺术的任务和宗旨就在于此,同时也明确地决定了艺术在社会发展中所起的作用。附带说一句:人们常常指责本刊只想用艺术以及艺术家和诗人的喜怒哀乐来理解和研究当代的现实。我们从来没有说过类似的蠢话;我们一直在维护并公开宣称艺术的独立性,艺术独立的合理性,以及它在社会发展和意识中的必要性,而决不是它的排他性。不过我们文章的对象是那些多少有理解能力的人。艺术以强有力的方式帮助人类的发展,通过美感和形象对人产生作用。而评

论也同样含情合理的，在人类发展中也像艺术一样起着理所当然的作用。评论有意识地分析艺术利用形象向我们表达的内容。评论体现现阶段社会结论和信仰的全部力量，全部精髓。但是除了评论，还有一种也是完全独立的，同样服务于人类的发展和人类充分的意识的力量。这就是科学，一种可怕的、与人同时诞生并且至死相随的力量。我们过去和现在都承认这一点，因此指责我们把发展和社会意识的全部希望仅仅寄托在艺术上是徒劳的。其实，我们也无法逐一回答强加于我们头上的全部的荒唐指责！

让我们结束对乌斯宾斯基先生的评论。

冯增义 徐振亚译

雨果的长篇小说《巴黎圣母院》

编者按语

……前不久，在《巴黎圣母院》发表三十多年以后，长篇小说《悲惨世界》问世了，伟大的诗人和公民在这部新作中充分显示了自己的才华，以完美的艺术表达了他的诗学的基本思想。这部作品不胫而走，风靡世界，人人争相传阅，个个叹服于小说的巨大魅力。大家早就知道，维克多·雨果的思想不是用我们在上面援引的那个愚蠢的漫画式的公式所能概括的。他的思想就是十九世纪整个艺术的基本思想。作为艺术家的维克多·雨果几乎是这一思想的第一位预言家。这是基督教的思想，也是非常高尚的思想；其公式就是恢复一个不公正地遭到环境、几个世纪的停滞和社会偏见窒息而堕落的人的本来面目。这个思想就是为社会上被污辱和唾弃的毫无权利的人辩护。当然，这种寓意不可能出现在像《巴黎圣母院》这样的作品中。可是谁也不会想到卡西莫多就代表了被压制、受歧视、又聋又丑、膂力过人的中世纪的法国人民，他们内心的爱，对正义的渴望以及对自己的真理和无穷无尽的潜力的意识终将觉醒。

维克多·雨果几乎是当代文学中“恢复”思想的主要预言家。至少是他首先以巨大的艺术力量公开表示了这一思想。当然，这思想也并非维克多·雨果个人的发明；相反，我们深信，这是十九世纪不可分割的一个属性，也许是历史的必然，尽管人们习惯于指责在以往的伟大典范之后我们的时代没有为文学艺

术带来任何新东西。这是极不公正的。请您观察一下当代欧洲各国的文学,您就会看到它们都带着这个思想的痕迹,也许到本世纪末它最终将在一部艺术巨著中得到充分、全面、清晰而强有力的体现。这部巨著将充分而永久地表达自己时代的追求和特征,犹如《神曲》体现中世纪的天主教信仰和理想。

冯增义 徐振亚译

从博览会说起

我去参观了博览会。在维也纳的世界博览会上展出相当多的我们俄国画家的作品。这已经不是第一次，而且当代俄国画家开始在欧洲显露头角。但总会产生这样的想法：那里能理解我们的画家吗，那里会从什么角度去评价他们？依我看，把奥斯特洛夫斯基的喜剧翻译出来，就选《自家人好算帐》，或者随便哪一本都可以，并尽量译好，译成德语或法语，而且搬上欧洲的某个舞台，可是，说真的，我真不知道会有怎么样的结果。当然，总会有所理解，说不定还可能会感到相当满意，但是，至少喜剧的四分之三对于欧洲读者来说是完全无法理解的。我记得，我年轻的时候使我特别感兴趣的新闻是：维亚尔多先生（当时在我国演唱意大利歌剧的著名女歌唱家的丈夫），一个对俄语一窍不通的法国人，在屠格涅夫指导下翻译我们的果戈理的作品。当然，维亚尔多是拥有文艺评论才能的，此外，他对理解其他民族的诗歌也很敏感，这已由他翻译的出色的《堂吉珂德》法译本所证明了。屠格涅夫先生当然是理解果戈理的，并深得其精微；我以为，他那时和大家一样，对果戈理爱得发狂，更何况他本人就是一位诗人，虽然当时他几乎还没有展示自己的诗才而引起注意。他只写了几首诗，我已忘记了（除此之外有一篇中篇小说《三幅肖像》——这已经是有分量的作品了）。所以应该会有所成就。我要指出，屠格涅夫先生的法语，应该说是非常出色的。结果如何呢？这个译本居然如此奇怪，虽然我曾预料果戈理是不能译成法文的，但无论如何我也没有估计到会有这种结局。这个译本

现在也还可以搞到，请读一下，这算什么。果戈理的风格全完了。全部幽默、喜剧性，个别的细节和结局的重要关键，全部荡然无存，似乎根本没有存在过，而对这一切，偶尔一想起它们，就在现在你也会身不由己，自个儿（而且常常是在生活中与文学无关的时刻）突然哈哈大笑起来。我不理解当时的法国读者会根据这个译本对果戈理得出怎样的印象，其实，看来什么印象也没有。《黑桃皇后》、《上尉的女儿》当时也都译成了法文，毫无疑问，也有一半的内容难以表达，虽然比之果戈理的作品，它们要容易理解得多。总之，全部特色，主要是我们全部民族性（也就是真正的艺术性），依我之见，对于欧洲是无法理解的。您可以翻译屠格涅夫的中篇小说《罗亭》（我之所以谈到屠格涅夫先生，是因为他在俄国作家中属于比较容易翻译的一个；谈到中篇小说《罗亭》，是因为它在屠格涅夫先生的作品中比较接近法国情调），随您译成哪一种欧洲语言，甚至它也不会被理解。问题的实质仍然毫无变化。《猎人笔记》也和普希金、果戈理的作品一样不会被理解，因而我们一些有巨大才华的作家，我感到，命中注定会在长时间内可能完全不为欧洲所知，甚至才华越大，越独特，他就更难被了解。可是我们用俄语却能理解狄更斯，我相信，和英国人几乎相差无几，甚至可能精细入微，甚至可能我们喜爱他的程度不亚于他的同胞。但是，狄更斯有多么典型、独特和具有民族性呢？由此可以得出什么结论呢？是否俄国人在欧洲人面前具有理解异民族的特殊才能呢？特别的才能，可能是有的，而且如果存在这种才能（就像说外语的才能，确实比其余的欧洲人强），那么这种才能意义特别重大，预示着未来的许多方面赋予俄国人以重任，虽然我也不知道这种才能是否完全好，或者也有些不好的方面……更确切些说（许多人会这样说），欧洲人对俄国和俄国生活理解不深，因此至今还无须对它进行十分详尽的了解。但总感到毋庸置疑的是：一个欧洲人，无论

他是属于哪个民族，比较容易学会另一种欧洲语言和理解任何别一个欧洲民族的精神，而不是学会俄语和理解我们的俄国本质。甚至为了某种目的（这类目的是有的）并为此花出了巨大的精力、专门研究我们的欧洲人，尽管作了很多研究，但到头来终于因为不能理解一些现象而必然离开我们，一走了事，甚至可以说，至少对目前和最近的几代人他们还将长期不理解。这一切暗示着在欧洲民族的大家庭中我们可能处于长期的和可怜的孤独地位，欧洲人将来对俄国的见解将长期有错误，他们总是从坏的方面来判断我们的明显倾向，可能也说明了欧洲对我们一贯的，全面的，建立在某种强烈的、厌恶的直感基础上的敌视态度；它对我们的厌恶就像讨厌某种可恶的东西，部分原因甚至是它在我们面前有一种迷信的恐惧，以及它对我们一成不变的、众所周知的、长期以来的一个决定，我们根本不是欧洲人……我们自然感到委屈，便竭尽全力去证明我们是欧洲人……

.....

我非常害怕“倾向”，如果它掌握了年轻的艺术家的，特别是在他创作活动初期；您以为如何，什么是最担心的呢：正是倾向的目的不能达到。一位可爱的批评家（不久前我读过他的大作，但我现在不愿披露他的名字）是否相信，他是否相信，任何一部没有先入为主的倾向，纯粹是出于艺术需要写出来的，甚至运用了完全不相干的、不暗示任何“教诲”的情节的艺术作品——这位批评家是否相信，这样的艺术作品比之于例如，衬衫之歌一类诗歌（不是胡德^①，而是我们作家的作品），对于它的目的远为有益得多，虽然表面上很像是所谓“对闲情逸致的满足”？看来如果连有学问的人，还意识不到这一点的话，那么在我们年轻的作家和艺术家的心理和头脑里有时又会出现什么情况呢？不就是多

① 胡德(1799—1845)，英国诗人，《衬衫之歌》的作者。

么混乱的一团概念和先入为主的感觉么？为了迎合社会的压力，年轻的诗人压抑了以自己的形象流露真情的内心自然要求，担心会被别人指责为“闲情逸致”，压制、抹掉发自内心的形象，不去发展和关心它们，而是痛苦不安地硬挤出某种主题，以满足普遍的，有倾向性的，自由主义的和社会主义的意见。然而这是多么显而易见的和幼稚的错误，多么愚蠢的错误啊！最愚蠢的错误就是：揭露罪恶（或者被自由主义认为是罪恶的东西）和激起仇恨和报复的感情被认为是达到目的的唯一途径！不过，甚至就在这条狭隘的道路上强有力的天才也可能有所作为，不会在创作初期无声无息；只要比较经常地记住一条宝贵的规则——讲出来的话是银子，没有讲出来的话是金子。有一些才华出众的人，曾给人们以很大的希望，但却被倾向坑害到如此地步，完完全全仰承倾向的鼻息。我读了涅克拉索夫最新的两篇长诗——我们这位尊敬的诗人现在也已具有某种社会倾向了。不过，就在这些长诗中也有些出色的地方，显示涅克拉索夫先生原有的才华。但毫无办法；倾向性的情节，手法的倾向性，思想、风格，自然的倾向性。譬如说，我们年高望重的诗人是否知道，没有一位妇女，即使充满最高的公民感，为了与不幸的丈夫会面而承受众多的磨难，乘了六千俄里的火车并“领略了火车的滋味”，从“阿尔泰山的峰顶”飞奔而下，正像您自己使人相信的那样（不过，这已完全不可能了），您，作为一位诗人，是否知道，这位妇女无论如何不会先去吻心爱的人的镣铐，而一定先吻他本人，然后才是镣铐，如果一种豁达的出自公民感的激情在她心中如此强烈而又突然迸发出来的话，任何一位妇女肯定会这样做，当然，我的意见是微不足道的，也许不值一提，因为长诗也不过刚刚写好，也许只是为了能在一月一日之前脱手……不过涅克拉索夫毕竟是一个有声望的作家名字，几乎是完美无缺的，而且写出了许多出色的诗篇。这是一位苦难的诗人，差不多赢得了这

种美名。可是，新手却是可怜的；不是任何一个新手初登文坛便具有坚强有力的才华，能不屈从于倾向性的思想，从而使自己能免受文学肺癆和死神的侵袭，但又有什么办法：制服^①可漂亮了，做工讲究，金光闪闪……而且又是多么有利！现在特别有利。

我刚读到报纸上对列宾先生的纤夫的评论之后，不禁为之担心。甚至情节本身很可怕：我们似乎习惯地认为，纤夫是最适宜于表现上层阶级有负于人民的那种社会思想。我于是准备好看到他们具有某种社会倾向，在额头上贴有一定的标签。结果如何呢？使我高兴的是，我的担心是多余的：画面上是纤夫，真正的纤夫，仅此而已。他们之中没有一个从画面上向观众叫嚷：“你看看吧，我是多么不幸，你欠了人民多少债啊！”仅就此而论也可以给画家记上一大功。美好的、熟悉的人物形象：前面的两个纤夫几乎是笑容满面，至少完全没有哭相，根本没有想到自己的社会地位。一个大兵在耍手腕和吹牛，想装满自己的烟斗，一个小男孩一本正经，大声嚷嚷，甚至吵了起来——一个出色的人物形象，几乎是画中最好的人物，从创作意图来看，他和最后一个纤夫不相上下，这个纤夫是垂头丧气的庄稼人，一个人拖在最后，甚至脸都看不清楚。无法想象，这个因世代受苦而变得逆来顺受的庄稼人的可怜的低垂着的头脑里，可能有时会出现上层阶级在政治经济和社会方面有负于人民的思想……不过您可知道，亲爱的批评家，正是这个庄稼人的谦逊纯朴的思想所达到的目的，要比您所设想的，即您的有倾向性的、自由主义的目的无疑要多得多，因为有的观众离去的时候心头产生了疙瘩和对这个庄稼人的爱（是怎样的一种爱啊），或者对这个小男孩，或者对这个低贱的骗人的士兵产生了爱！因为不能不爱

① 原文 *мундир*，意为“制服”，词组 *надеть на себя мундир* 意为“属于某种社会思潮，倾向”，此处 *мундир* 为双关语。

他们，这些无人保护的人，不能不爱他们就离去。不能不想到你欠了债，真正有负于人民……以后做梦也会见到“这群纤夫”，经过十五年之后还会记得他们！如果他们不是这样自然、单纯、质朴的话，便不会产生这样的印象和构成这样一幅图画。现在这就接近于一幅真正的绘画了！一切制服领子，不管绣上怎样的金线，都是令人厌恶的！不过，也没有什么可多说的：一幅画的内容用文字来表达实在太困难了。我要直截了当地说：是果戈理式的人物。这句话是有分量的，但我并不认为列宾先生就是绘画艺术的果戈理。我们的风俗画还没有达到果戈理和狄更斯的水平。

可是，就是在列宾先生的作品中也可以发现某些夸张的地方：这主要指服饰，而且也不过涉及两个人。这样破烂的衣服是不可能有的。这类衬衫像是不小心掉落在剁肉盆里的东西。毫无疑问，纤夫的衣服并不漂亮。大家知道，这些人来自何方：在家里，至少在冬末，就像不止一次报道过的那样，用树皮草根充饥，到了春天便到船主那儿去拉纤，至少有一些人只是为了吃饱肚子，几乎是无条件的。有过这样的例子，纤夫在开初之时便由于饥饿拚命吃，结果噎住，“胀死”。据说，医生解剖这些人，里面都是粥，一直到喉咙口。这就是偶尔碰到的那样一些奇怪的人。但是没有说出的话总是金子，何况这样的衬衫脱下以后就不能穿了；无法套进去。不过，如果与这幅画构思的优点和独特性相比较，这类服饰上的小小夸张是微不足道的。

遗憾的是我对列宾先生一无所知。很有意思搞清楚，他是不是一位年轻人？我是多么希望这是一位还非常年轻、而且还是一位刚开始创作的画家。几行字以前我曾急于说明，这终究还不是果戈理。是的，列宾先生离果戈理还十分遥远；不要因为取得应有的成就而骄傲。我们的风俗画方向对头，也有才华出众的画家，但要向纵深发展它总有一些欠缺。狄更斯也无非创

作了风俗画，但狄更斯写了《匹克威克外传》、《奥列佛·特维斯特》和长篇小说《老古玩店》中的“外祖父和外孙女”；不，我们的风俗画要达到这个水平还有很大距离，它还处于《猎人和夜莺》的水平上。许多《猎人和夜莺》在狄更斯的作品中处于次要地位。我甚至以为，根据某些迹象来判断，对于我们的风俗画来说，在我们当前的艺术中，《匹克威克外传》和《外孙女》似乎会觉得有些理想化了，而我在和我们一些大画家的交谈中发现，他们像怕鬼神一样害怕理想的东西。毫无疑问，这种害怕是高尚的，但却是偏颇的和不正确的。我们的艺术家需要更多的勇敢，更多的独立思考，也许，更多的教养。我以为，这就是我们历史题材不景气的原因，它现在几乎销声匿迹了。看样子，我们当代画家也害怕历史题材画，热中于风俗画，作为任何才华的唯一真正的和合法的归宿。我感到，画家似乎预感到，他不得不（根据他的理解）在历史题材中“理想化”，就是说，撒谎。“要按现实的本来面目描绘现实”，他们说，可是这样的现实根本没有，而且在地球上从来没有存在过，因为事物的本质是人无法认识的，他只是经过他的感觉，根据自然反映在他的观念中的那样去认识自然；因此要给予观念的更多的余地并不要害怕理想的东西。例如，肖像画家安排要画像的对象坐好，作好准备，注意观察。为什么他要这样做呢？因为他在实践中知道，一个人并不每时每刻都像自己，因而要找出“他面貌的主要观念”，抓住对象比较像自己的那一瞬间，善于寻找和捕捉这一瞬间便构成了肖像画家的才能。因而，一个画家，如果相信当前现实的程度超过了相信自己的观念（理想），那他又能有什么作为呢？理想也是现实，就像当前的现实一样有权利存在。我们这儿似乎许多人都不知道这一点。……

.....

冯增义 徐振亚译

一种现代虚伪

我们某些评论家指出，我，在我最新的一部长篇小说《群魔》中利用了有名的涅恰耶夫案件的情节；^①但又立即说明，我的小说没有对涅恰耶夫事件中具体的人物肖像和事件本身作如实的描绘；只是摄取了现象并力图说明它在我们社会中的可能性，这已经是当作一种社会现象，而不是作为荒诞不经的奇闻，不是仅仅描写莫斯科的个别事件。这一切，我要说，是完全正确的。我在我的长篇小说中确实没有涉及众所周知的涅恰耶夫和他的牺牲品伊万诺夫。我的涅恰耶夫的面貌，当然，与真正涅恰耶夫的面貌并不相同。我企图以长篇小说的形式提出一个问题，并尽可能给予一个明确的答案；——在我们过渡性的和奇怪的现代社会中怎样才可能出现——不是涅恰耶夫，而是涅恰耶夫分子，以及涅恰耶夫分子怎样在自己周围收罗到涅恰耶夫的信徒？

……请问，先生们（我一般地说，而不只是针对《俄国世界》的同仁），你们在“否定事实”的基础上肯定，“涅恰耶夫分子”一定是白痴，“白痴般的狂热者”。莫非真是这样吗？公正吗？这里我撇开涅恰耶夫，只讲“涅恰耶夫分子”，在多数的意义上用这个词。确实，涅恰耶夫分子可能是一些相当悲观，相当忧郁和堕落的人，具有渊源十分复杂的对阴谋、权力的渴望，以及表现个性的那种强烈而又病态的过早要求，但是为什么他们是“白痴”呢？相反，甚至他们之中真正可怕的怪物都可能是非常成熟的，很圆滑的和有文化的人。或者你认为，知识，“科学”，学校的知识（哪怕是大学的），就这样已经能够最终形成一个年轻人的心，他在

拿到文凭之后，立刻就取得了护身符，一劳永逸地认识了真理并能避免诱惑、情欲和罪恶。因此，这些修完了学程的青年，依你们的看法，马上就成为不犯罪孽、类似小教皇那样的人。

……莫非您真的以为，无论哪个涅恰耶夫在我们这里收罗到的信徒都必然是一些吊儿郎当的人吗？我不相信，不会全是这样的人；我自己是一个老的“涅恰耶夫信徒”，我也曾站在断头台上，被判处死刑，而且我要请您相信，我是和一群有教养的人站在一起的。这批人几乎全部修完了高等学校的课程；后来，当一切已成为过去，有些人还以专门的学识和著作扬名于世。不，先生们，涅恰耶夫的信徒并不总是不学无术、游手好闲之辈。

我知道，您，毫无疑问，会反驳我说，我根本不是涅恰耶夫的信徒，只不过是彼特拉舍夫斯基小组的成员。就算是彼特拉舍夫斯基小组的成员（虽然，依我之见，这个名称并不正确，因为很大一批人，与站在断头台上的人相比较，完全和我们彼特拉舍夫斯基小组成员一样，根本没有碰到，平安无事。确实，他们从不认识彼特拉舍夫斯基，但在这一年代久远的案件中问题不在于彼特拉舍夫斯基，这就是我想说明的）。

就算是彼特拉舍夫斯基小组的成员吧。那么为什么您会知道，彼特拉舍夫斯基小组的成员不可能成为“涅恰耶夫的信徒”，即走上“涅恰耶夫的”道路，如果出现了类似的势态？当然，当时还不可想象；怎样才可能发生这样的势态？完全不是那样的时代。但请允许我只谈我自己；大概，我永远不会成为涅恰耶夫，但我不能担保，在我的青年时代，也许，我能成为涅恰耶夫的信徒……

① 谢·格·涅恰耶夫(1847—1882)，俄国无政府主义者，一八六九年在莫斯科组织秘密小组，同年十一月二十一日杀害了不服从他领导的小组成员伊·伊万诺夫(莫斯科农学院大学生)，后潜逃出国，一八七二年被作为刑事犯引渡回俄国，判苦役二十年，终身流放西伯利亚。

为了有权利议论别人，我现在讲到了自己。虽然如此，我还是只谈自己，至于其他人，就是提到，那也是泛指，不涉及具体人，完全是从抽象的意义上讲的。彼特拉舍夫斯基小组案件，这是早已成为过去的事件，属于历史陈迹，如果我提到它，而且是从倾向于否定的和抽象的意义上谈，大概，不会有什么坏处。

“怪物”和“骗子”在我们彼特拉舍夫斯基小组成员中是一个也没有的（无论是站在断头台上的，或是安然无恙的，这都无关紧要）。我想不会有人出来驳斥我的说法。至于我们是有教养的人这一点，大概，正如我们刚才指出的那样，也不会有人来反对，争辩。但是，我们之中，毫无疑问，还很少有人能与当时在青年中已经根深蒂固的一系列的思想和概念进行斗争。我们受到了当时理论上的社会主义的感染。而政治上的社会主义当时在欧洲还不存在，而且社会主义的欧洲首领甚至批驳过它。

……但当时这一切还是从最美妙和最纯真的道德角度去理解的。真的，事实上刚产生的社会主义当时还被它的某些首领拿来与基督教作比较，并当作只是为了与时代和文明相适应而对后者的修正和完善。我们在彼得堡十分欣赏当时这些新的思想，似乎是高度神圣的和崇高的，而且最主要的是全人类的，是全人类无可例外的、未来的法则。我们早在一八四八年巴黎革命之前便完全处于这些思想的影响之下了。我还在一八四六年就由别林斯基告知了这种未来“新世界”的**全部情况**和未来共产主义社会的圣洁性。现代社会基础（基督教的）本身的不道德，宗教、家庭的不道德，私有制的不道德等等信念，为了世界大同而消灭民族，蔑视祖国——因为它是共同发展中的阻力——以及诸如此类的种种思想——这都是当时我们无法克服，相反，以某种忘我的精神为名占据了我们的心灵和头脑的东西。总之，题目看来很宏伟而且远远超出了当时占主导地位的思想的水平——而正是这一点太诱感人了。我们之中的一些人，不仅仅指彼特拉舍夫

斯基小组的成员，而是泛指当时**被感染**，以后又激烈地全部否定了这种幻想的呓语，以革新和复活人类的形式加在人类头上的黑暗和灾难的人——我们之中的这些人当时还不知道自己的病因，因此不能与它作斗争。所以，为什么你们认为，在那样热烈的时代，我们狂热又紧张地注视着扣人心弦的学说和当时震撼人心的欧洲事件，完全置祖国于度外，在这种情况下，涅恰耶夫的凶杀能阻止，当然，不是所有的人，而是我们之中的某些人？

.....

莫斯科伊万诺夫被害这一可怕和卑劣的案件，毫无疑问，被凶手涅恰耶夫向自己的牺牲品，“涅恰耶夫的信徒”说成是政治事件，有利于未来的“共同的和**伟大的事业**”。不然就无法理解，一些青年（无论他们是谁）怎么能同意犯下如此可怕的罪行。在我的长篇小说《群魔》中，我仍然想描绘多种多样和五花八门的原因：一些心地纯洁和诚实的人因此而可能被吸收参与这类可怕的罪恶行径。使人感到可怕的也正是在于我们国家中可以作出最下流和卑鄙的行为，同时也并非永远是一个恶棍！这种情况也并非只是我们才有，全世界都这样，永远如此，开始于世纪之初，在过渡时期，在人们生活中发生了巨大的动荡，怀疑，悲观主义，基本社会信念摇摆不定的时代都是如此。但我们这里比其他地方更有可能，而且正是在我们的时代，这种特点是最病态的，也是我们当代最可悲的特点。可能认为自己是恶棍，甚至有时在实际上并非是恶棍，同时却犯下明显的和无可辩驳的恶行——这就是我们当今灾难之所在！

与其他年龄的人相比较，青年又受到什么特别的保护呢，你们，先生们，作为他们的保护人，只要他们勤奋研究和学习，便马上要求他们具有如此的坚定性和成熟的信念，这甚至连他们的父辈也不具备，而现在则比过去更不可能存在了。我们知识阶层的年轻人，在自己的家庭中发展成长，在这类家庭中现在最常

见到的是不满、急躁，愚昧的粗暴（虽然是有知识的阶级）；在那里，几乎到处只是以人云亦云的肆无忌惮的否定代替了真正的教育，物质的动机统治着任何一种崇高的思想；孩子的培育缺乏根基，脱离了自然的真理，对祖国不尊敬或漠不关心，对人民则采取近来特别盛行的、带有讥讽意味的蔑视态度——我们的年轻人莫非在这里，从这种源泉中汲取真理和自己初步生活方向的正确性吗？这就是罪恶的开端；它就在于传统，思想的因袭，长期的全民族的压制自己思想的任何独立性，在蔑视自己作为一个俄国人的这种必然条件下对欧洲人称号的理解等……

……我们，彼特拉舍夫斯基小组的成员，站在断头台上，听着我们的判决一点也不感到后悔。毫无疑问，我不能证明都是如此；但我以为，如果我说当时那一刻，如若不是任何一个人，但至少是我们中的绝大多数会认为抛弃自己的信念是件可耻的事，我这样说肯定是不不会错的。这件事早已成为过去，因而可能产生一个问题：难道这种顽固不化和不知悔改只是秉性不良、缺乏教养和好斗的人的特点吗？不，我们不是好斗的人，也许，甚至不是恶劣的青年人。预先向我们全体宣读的枪决这一死刑的判决不是开玩笑读的：几乎全体被判刑的人坚信，它是会被执行的，因而至少经受住了等待死神的恐怖的和无限可怕的十分钟。在这最后的时刻，我们之中的一些人（我确切地知道）本能地深入反省并在片刻之间回顾了自己如此年轻的一生——可能，在另一些令人痛苦的事情上会忏悔（指那些每人一生中深藏在良心深处的事），但是我们为之而判刑的事业，主宰着我们心灵的思想、概念，在我们想象中不仅不要求忏悔，甚至是某种净化我们的东西，是一种殉难，为此在许多方面都原谅了我们！这种状态持续了很长的时间。不是流放的岁月，不是痛苦使我们屈服。相反，没有什么东西能使我们屈服，而且我们的信念由于意识到应尽的责任而支持了我们的精神。不，是某种别的东西

改变了我们的观点、我们的信念和我们的心灵(我,自然,只议论我们之中的一部分人,他们信念的改变已是众所周知,而且被他们自己通过一定方式所证实)。这种某种别的东西便是:与人民的直接接触,在共同的苦难中与人民兄弟般的结合,自己已经和他们一样,和他们不相上下,甚至相当于他的最低的地位。

我再说一遍,这种情况不是那么快就发生,而是逐渐地,经过了很长的时间。不是骄傲,不是自尊心妨碍承认。同时,我,大概,是比较容易回到人民根子上去,理解俄国人的内心,承认人民精神的一个人(我仍然谈论我自己)。我出身于俄罗斯家庭,而且是笃信宗教的家庭。从我记事的时候起,我就记得父母对我的爱。在我们家里我们在很早的童年便会念福音书了。当我还只有十岁的时候,我几乎知道了卡拉姆辛写的俄国史中的全部主要历史事件,这部书是父亲每晚给我们念的。每次朝拜克里姆林宫和莫斯科寺院对于我来说是一种庄严的事。别人也许不会有像我一样的这类回忆。我现在常常想到并问自己:我们现在的当代青年从童年时代能得到的印象大部分是什么样的呢?很明显,如果我这样的人——他已经自然不能傲慢地对新的、可悲的环境置之不理,因为不幸使我们堕入其中;不能对自己面前的人民精神的表现采取漠然和傲慢态度——如果连我,我现在说,都如此难以确信我们在自己国内当作光明和真理的东西最终几乎全是虚伪和谬误,那么,对于和人民的隔阂更深,而且是祖祖辈辈代代相传,延续下来的人来说,那又会怎样呢?

我感到叙述自己观点改变的历史非常困难,况且,这也许并不太有意思;而且在杂文一类文章中似乎也不合适。

冯增义 徐振亚译

未来的长篇小说，又是“偶合家庭”

在艺术家俱乐部举行了圣诞晚会和儿童舞会，我便去看看孩子。我在过去也总是观察孩子，如今格外留意了。我早就给自己提出一个理想——创作一部长篇小说，既写俄国目前的孩子，当然也谈他们现在的父亲，从他们现在的相互关系上来谈。艺术构思有了，便马上写出来，就像一个长篇小说家通常该做的那样。我尽可能从社会各阶层中选取父辈和子辈，并对子辈从最初的童年时代开始便加以研究。

一年半以前，当尼古拉·阿列克谢耶维奇·涅克拉索夫约请我为《祖国纪事》写一部长篇小说的时候，我当时几乎要开始写我的《父与子》，但克制了自己，真要感谢上帝，因为我尚未准备就绪。目前我只是写成了《少年》，这是实现我的思想的一个初步尝试。不过在这部作品中，孩子已经度过了童年，长成为一个不成熟的人，羞怯地而又果断地希望尽快在生活中迈出自己的一步。我选择了一颗纯正无邪的心灵，但也已沾染上了可怕的腐化的可能性，过早的对卑微地位和自己“偶然性”的仇恨，以及那种豁达大度，使一颗还纯洁的心灵已经有意地听任邪念渗入自己的思想，已经在自己的心中培植它，在自己的羞于公开的，但已经是大胆而热烈的幻想中欣赏它——所有这一些惟有依靠自己的力量和自己的理智，还有，确实，依靠上帝来解决。所有这些人都是社会的弃儿，“偶合”家庭中的“偶合”成员。

冯增义 徐振亚译

乔治·桑简论

乔治·桑恰好在我的青少年时期登上文坛，我现在非常高兴这已是陈年往事，因为现在，经过三十多年之后，可以几乎完全坦率地议论了。应当指出，当时也只允许这种东西——即长篇小说，其余的一切，几乎任何一种思想，特别是来自法国的，都将遭到严格的禁止。啊，当然，不会观察的情况相当多，而且也无从学起；就是梅特涅^①也不会观察，和我们的模仿者不是一回事。因而才出现了“可怕的东西”（如出了一个别林斯基）。但是，不犯错误的愿望，特别到最后，变成了几乎是禁绝一切，因此，如众所周知，结果只能使用弦外有音的办法了。但长篇小说总还是允许的，无论是一开始，还是中间，甚至在最后阶段都是如此，但正是在乔治·桑的问题上，卫道者大大失算了。您记得这首诗：

他记得
梯也尔^②和拉波^③的著作，
并像激进的米拉波^④
赞美着自由。

这首诗才华出众，甚至是少有的，将永远留传，因为它具有历史意义，而且更为可贵的是出自丹尼斯·达维多夫的手笔，他是一位诗人、文学家和地道的俄国人。但如果达维多夫当时认为连梯也尔这样的都是危险人物并在诗中将他和某个拉波并列

(他大概属于同一类,不过,我也不清楚),那么,可想而知,当时被官方认可的东西实在少得可怜了。但结果是:当时以长篇小说的形式渗入我们的东西,不仅同样服务于事业,而且,可能相反,是当时最“危险的”的形式,因为当时不可能有很多拉波的爱慕者,而乔治·桑的爱慕者则有成千上万,这里还须要指出,虽然有马格尼茨基^⑤和利普兰季^⑥之流,我们从上世纪起,总是及时地了解欧洲任何的思想运动,而且立刻从上层知识界传给多少感兴趣的和思考问题的许多人。三十年代的欧洲运动的情况同样如此。关于这次规模很大的欧洲文学运动,从三十年代初期开始,我们很快便理解了。许多新出现的演说家、历史学家、政治家、教授的名字已经家喻户晓。甚至对这运动将来导致的后果也有所了解,尽管还肤浅得很。这样,这个运动在艺术领域——在长篇小说中表现得特别强烈,尤其在乔治·桑的作品中。确实,关于乔治·桑,先科夫斯基^⑦和布尔加林在她长篇小说的俄译本出版之前曾警告过读者。特别是以她穿长裤吓唬俄国仕女,企图以道德沦丧吓唬她们,使她变得滑稽可笑。曾打算在自己的杂志《读者文库》上翻译乔治·桑作品的先科夫斯基本人,开始在文章中称她为叶果尔·桑,而且似乎对自己的俏皮十分满意。后来,在一八四八年,布尔加林在《北方蜜蜂》上发表的文章中谈到,她每天在关卡上与彼埃尔·莱罗^⑧饮酒作乐,并在暴徒和内务部长莱特柳·罗兰^⑨的内务部里狂欢畅饮。我亲自读过并记忆犹新。但当时,在一八四八年,几乎是所有的读者都已知道乔治·桑,因此谁也不会相信布尔加林。她作品的俄译本最早约在三十年代中期出版;很遗憾,我不记得,也不知道我国最早译过来的是她的哪一部作品;但留下的印象大概是十分深刻的,我认为,这些童贞的、最纯洁的人物和理想,严肃而含蓄的叙述声调的质朴的美当时使大家和青年时代的我一样感到惊讶,而这样的一位妇女居然会穿长裤和道德腐败!我想,我第一次

读过她的中篇小说《乌斯科克》——她早期的优秀作品时，我十六岁。我记得，我后来整夜都处于一种狂热的状态。我想，如果说乔治·桑，至少根据我的回忆的判断，在我国当时突然名震欧洲的一大批杰出的新作家中一直处于差不多最领先的地位是不会错的。甚至与她几乎同时传入我国的狄更斯，可能，不如她受到我们读者的注意。我已经不用谈巴尔扎克了，他比她早并在三十年代就已写出了《欧也妮·葛朗台》和《高老头》（别林斯基对他不公正，完全忽视了他在法国文学中的地位）。不过我并不是从文学评价这个角度谈这一切，无非是回忆当时广大俄国读者的爱好，对他们产生的直接影响而已。主要是读者能从长篇小说中汲取当时严密封锁着的一切。至少，在我国四十年代中期，广大读者，哪怕是一部分，都知道乔治·桑是当时欧洲一类新人的最光辉、坚定和正确的代表，他们以直接否定上世纪血腥的法国（确切些说是欧洲）革命结束时所取得的“积极的”成果登上舞台并开始自己的活动。它结束之后（拿破仑一世以后）出现过表达新希望和新理想的新的企图。先进的思想家太理解了，无非是专制主义作了一番改头换面，无非是发生了：“你滚开，我来取代你”^⑩，新的世界优胜者（资产阶级），可能，比原来的专制主义

① 梅特涅(1773—1859)，奥地利外交大臣(1809—1848)和首相(1821—1848)。

② 梯也尔(1797—1877)，法国资产阶级历史学家，政治家。

③ 拉波(1743—1793)，法国大革命时期活动家。

④ 米拉波(1749—1791)，法国大革命时期活动家。

⑤ 米·列·马格尼茨基(1778—1855)，俄国反动文人。

⑥ 伊·彼·利普兰季(1790—1880)，俄国内务部官员，彼特拉舍夫斯基小组的告密者。

⑦ 先科夫斯基(1800—1858)，俄国批评家，《读者文库》编辑。

⑧ 彼埃尔·莱罗(1797—1871)，法国空想社会主义者。

⑨ 莱特柳·罗兰(1807—1874)，法国政治活动家。

⑩ 原文为法语。

者(贵族)更坏,“自由、平等、博爱”只不过是豪言壮语而已。不仅如此,出现了这样一些学说,使“自由、平等、博爱”已经从豪言壮语成为不能兑现的空话了。优胜者已经带着嘲笑说出(更确切些是想起)这三个神圣的词!甚至在当时似乎提出新见解的优秀代表中也出现了科学(经济学家)来加剧嘲笑和谴责这三个词的空想的含义,而过去为这三个词曾付出了许多鲜血的代价。因此,与洋洋自得的优胜者的同时,开始出现使踌躇满志的人感到可怕的阴郁忧伤的人。也正在这个时代突然产生了真正新的观点和出现了新的希望:有人直截了当地宣称,事业半途而废是不应该和不必要的,优胜者政治上的更替没有带来任何结果,事业必须继续,人类的更新应该是彻底的、社会的。啊,当然,与这些呼声的同时,也出现了最有害和最谬误的结论,但主要的是希望又重新发出光芒,信心也重新确立。这个运动的历史是众所周知的,它一直延续到今天,而且,看来,它毫无中止的迹象。我在这里根本不打算表示赞同或反对,我只是希望指明乔治·桑在这一运动中真正的地位。她的地位应在这一运动的初期去找,当时,欧洲接触到她时,有人说,她宣传妇女的新地位和预言“妻子的自由权利”(是先科夫斯基的语言);但这并不完全正确,因为她宣传的不仅仅有关妇女的问题,也没有创造出什么“自由的妻子”,乔治·桑属于整个运动,而不只是宣传妇女的权利。确实,作为一个妇女,她自然更喜欢表现女主人公,而不是男主人公,因而,全世界的妇女现在当然应该为她服丧,因为她们的一位最崇高和美好的代表与世长辞了,此外,她就才智的力量来说是一位前所未有的妇女,成为一个历史人物,在欧洲人类社会中肯定不会被忘记和消失。

至于说到她的女主人公,那么,我再次重申,我还在十六岁,一开始便因为奇怪的矛盾而惊讶不已:有关她的一些评论和说法与我自己实际上所看到的之间的矛盾,事实上,她的许多女主

人公，至少其中某些人，是具有高度道德纯洁性的人物，如果在诗人的心灵中缺乏巨大的道德要求，缺乏对最完全的责任的信念，不理解和不承认最崇高的美存在于仁慈心、忍耐和公正之中，那是无法想象出这样一类人来的。确实，在慈悲心、忍耐和对责任的义务的承认中也有一种需要和抗议的自豪感，但这种自豪感是可贵的，因为它源自最高真理，人类如果缺乏这种真理便永远不可能保持在自己道德高度的水平上了。这种自豪感总归^①不是以我比你**好**，你比我**坏**为基础的敌对，而只是一种是**贞洁的**、决不与非正义和罪恶妥协的感情，虽然，我还要再次重申，这种感情并不排除宽恕和慈悲；不仅如此，与这种自豪感相适应，会自愿地承担巨大的责任。这些女主人公渴望牺牲、功勋，当时我特别喜欢她早期作品中的几个姑娘，例如，在她的所谓威尼斯中篇小说中所描绘的姑娘（属于这类作品的有《乌斯科克》和《阿尔蒂尼》），后来以长篇小说《雅克》完成了这些典型，这已经是一部天才作品，本身就是对贞德^②历史问题的一种英明的，也许是无可争议的解决。女作家通过一位现代的农家姑娘突然使历史性的贞德的形象在我们眼前复活并具体地证实了这种伟大的和不可思议的历史现象的真正可能性——这完全是乔治·桑的任务，因为，可能，除她而外，她同时代的诗人中，没有一个人自己的心中孕育着一个天真姑娘如此纯洁的理想，纯洁和由于天真无邪而如此有力的理想。以上我谈到的所有这些姑娘的典型，在几部作品中一直重复着一种任务，一种题材（不过，也不仅是姑娘；同一题材后来在出色的中篇小说《侯爵小姐》中也再次出现，这也是早期作品）。描绘了一个直率的、诚实的、但又缺乏经验的年轻妇女的性格，具有自豪的贞洁，它不怕，

① 原文为法语。

② 贞德(1412—1431)，又译冉·达克，百年战争末期抗击英国侵略者的女英雄，农民出身。

也不会因为与罪恶接触，甚至如果突然这位妇女偶然落入藏垢纳污之地而堕落。要求慷慨的牺牲（似乎正是期待着她的牺牲）损伤着年轻姑娘的心，因此，她不加思索，也不怜惜自己，便无私无畏地突然迈出了最危险和致命的一步。她所看到的和遇到的一切都不会使她感到不好意思，以后也一点不感到害怕，相反，立刻会在稚嫩的心中提高勇气，也只是在这种情况下内心才第一次认识到自己的力量——天真、诚实、纯洁的力量，使她的精力倍增并向智慧指出新的道路和新的视野，而在这之前智慧尚未认识自己，但朝气蓬勃和清新，没有因为在生活上的退让而被玷污。同时叙事诗的形式是无可指责和优美的：乔治·桑当时特别喜欢自己的叙事诗有一个**幸福的**结局，天真、真诚和年轻、无畏的诚实取得胜利。这样的形象能扰乱社会，引起怀疑和恐惧吗？相反，最严厉的父母开始在自己的家里允许阅读乔治·桑的作品并只感到惊讶，“为什么大家都这样议论她呢？”但是正在这样的时刻便响起了警告性的意见：“正是在妇女要求的这种自豪感之中，在贞洁和罪恶的这种不可调和性中，在对罪恶拒绝作出任何让步中，在天真的人赖以奋起斗争和正视侮辱的这种无畏精神中，便包含着毒药，妇女的反抗、妇女解放的未来的毒药”。那又怎样呢，也许，关于毒药的议论是正当的，确实产生了毒药，但它去消灭什么呢，**什么**因为这种**毒药**而**灭亡**和**什么**得救——这就是构成问题和长期不得解决的东西。

现在这些问题早已解决（似乎是这样）。应该及时指出，四十年代中期前后，乔治·桑的声誉和对她天才的信念达到了如此的高度，以致于我们，她的同时代人，都期待她在未来作出某种丰功伟绩，说出前所未闻的新观点，甚至某种能说明一切和最终的定论。这些希望并未实现；事实上，在当时，即四十年代末期，她已经说出了她注定和应该说的一切，而现在在她的新坟面

前,关于她已经完全可以讲出最后的定论了。

乔治·桑不是思想家,但她是一个目光最为敏锐的预感家(如果允许用花哨的语言来表示的话),她预感到期待着人类的比较幸福的未来,她一生都乐观而又豁达地相信人类理想能实现,这正是因为她本人在自己心里能树立起理想的缘故。将这种信念维持到最后一刻一般构成了一切高尚的人,一切真正热爱人的命运,乔治·桑去世时是一个自然神论者,坚定地相信上帝和自己不朽的生命,但是仅仅谈到她的这一点是不够的;除此而外,她,可能,与其他人相比,在她的同龄人、法国作家中间,更是一个女基督徒,虽然在形式上(像天主教徒一样)并不信奉基督。当然,乔治·桑作为一个法国女人,与自己同胞的思想相适应,不能自觉地信奉一种思想:“世界上没有一个名字,除他而外,能以其名义得救”——东正教的主要思想;但虽然存在着表面的和形式上的矛盾,我现在重复这一点,乔治·桑,可能,是最全面信奉基督的人,尽管她自己并没有意识到。她在人的道德情感、人类精神的渴望、人类对完善和纯洁的追求的基础上论证自己的社会主义、自己的观点、希望和理想,而不是依靠蚂蚁的必然性。^① 她无条件地相信人的个性(甚至达到它能不朽的程度),整个一生都在提高和扩大人的个性的概念——每一部作品都是如此,因此,她以自己的思想和感情与基督教的一个基本思想,即承认人的个性和它的自由(当然,也包括它的责任)完全一致了。对责任的承认,对其严格的道德要求和完全承认人的责任也是由此而来的。因此,可能在她的时代,法国没有一个思想家和作家能如此有力地认识到“人活着不是单靠食物”。至于谈到她的要求和抗议的自豪感,那么,我再次重复一遍,这种自豪

① 陀思妥耶夫斯基以“蚂蚁”,“蚁穴”等字抨击社会主义者和社会主义的思想。

感从来也不排斥慈悲，对侮辱的宽容，甚至建筑在对欺侮的人的同情基础上的忍耐心；相反，乔治·桑在自己的作品中不止一次地迷醉于这些真理的美并不止一次地表现了真诚的宽容和爱的典型。有人在评论她时说，她去世时是一位慈爱的母亲，到自己生命的最后一刻都在操劳，是附近农民的朋友，受到自己朋友无限的爱戴。看来，她倾向于在一定程度上珍视自己的贵族出身（就母亲方面来看，她出身于撒克逊王族），但是，当然已经可以坚定地说，如果她珍视人的贵族气派，那么她肯定它的依据无非是人的心灵的完善：她不能不爱伟大，不能与卑鄙妥协，不能在思想上退让——也正是在这个意义上，可能，她实在太骄傲了。确实，她也不喜欢在自己的长篇小说中表现卑躬屈节的人，表现公正的，但让步的、古怪的和逆来顺受的人，这类人在伟大的基督徒狄更斯的任何一部长篇中几乎都有；相反，她骄傲地塑造自己的女主人公，简直把她写成了女皇。这是她喜欢的，这个特点应该指出来；她是相当有特色的。

冯增义 徐振亚译

旧 的 回 忆

我读了刊载于《祖国纪事》一月号上涅克拉索夫的《最后的歌》。这些诗歌热情洋溢和耐人寻味，是涅克拉索夫一贯的风格，但这是一个病人多么痛苦的呻吟啊！我们的诗人病得很重，而且——他亲自对我说过——他对自己的病情十分了解。但我不敢相信……他体质很好，也容易吸收。他痛苦极了（他肠子里有溃疡，很难确诊是什么病），但我不相信他会坚持不到春天，而到了春天便可以去矿泉疗养，出国，换换空气，只要尽快出去，他一定会恢复健康，我对此深信不疑，人有时很奇怪；我们平时很少见面，我们之间也有过误会，但我们生活中发生过一件事，使我终身难忘。这就是我们生平初次见面的情景。真想不到，我不久前去看望涅克拉索夫，而他，已经患病，非常痛苦，但开始的第一句话便说他记得那些日子。那时（这是在三十年前！）发生了一件充满青春活力、朝气蓬勃、十分美好的事情，因而当时人永远铭记在心里。我们当时不过二十多岁。我住在彼得堡，辞去工程人员的职务已经有一年，自己也不知为什么，只抱着朦胧的和不明确的目的。这是在一八四五年五月。初冬时分，我突然开始写作《穷人》，我的第一部小说，在这之前我还什么都没有写过。小说完成后，我也不知道该怎样处理和交给谁。文学界的熟人我完全没有，也许只有季·华·格里戈罗维奇除外，但他当时除了发表在一本文集中的《彼得堡的流浪乐师》这篇小作品外，自己还没有写过什么东西。似乎他当时打算到农村消夏，有一段时间暂时住在涅克拉索夫家里。他来看我时说，“您把稿子拿

来”(他自己尚未读过),“涅克拉索夫打算在明年出版一本集子,我给他看看”。我就送去了,和涅克拉索夫只打了一个照面,我们互相握手致意。我想起我来送自己的稿子就感到不好意思,便赶快离开,几乎没有和涅克拉索夫交谈。我很少想到成功,而对“《祖国纪事》这帮人”,用当时的说法,我很害怕。别林斯基我已经有几年读得入迷了,但我觉得他是个严厉而可怕的人,于是我有时想:“他会嘲笑我的《穷人》的!”但不过是偶尔这样想,因为我怀着激情创作了这部作品,几乎是含着眼泪写的,“难道这一切,我手里握着笔杆创作这部小说时所经历的日日夜夜——难道这一切都是捕风捉影,海市蜃楼,虚情假意?”而我,当然,只是偶尔闪现这样的想法,但立刻又疑虑重重。就是交出手稿的那天晚上,我跑到很远的地方去看一位老同事,我俩整夜都在谈论《死魂灵》,我也记不清楚已经是第几遍读它了。当时这在青年人之间是常有的:两三个人聚在一起,“先生们,我们干吗不读一读果戈理!”——于是大家坐下来便读,大概,会读上一整夜。当时青年中间有相当多的人似乎充满某种理想并似乎有所期待。我回到家里已经四点钟了,这是一个像白天一样明亮的彼得堡的白夜。天气好极了,暖洋洋的,因此,到了家里,我没有去睡,打开窗户,就倚窗坐下。突然门铃响了,我非常惊讶,格里戈罗维奇和涅克拉索夫立刻冲上来拥抱我,兴奋异常,而且他们俩差一点都快哭出来了。他们昨天晚上回家很早,拿了我的稿子就读了起来,看看写得怎样,“读上十页便知分晓”。但读了十页以后,他们决定再读十页,后来就不停地读下去,读了整整一夜,直到清晨,他们轮流朗读,一个人累了,便换另一个。“大学生之死的场面是涅克拉索夫读的”,后来格里戈罗维奇单独告诉我,“我突然发现,当读到父亲跟着棺材后面奔跑的地方,他的声音断断续续,突然他再也不能控制自己,用手掌拍了一下稿子叫了起来:嘿,这家伙真了不起!这是指您。我们就这样读了整

整一夜”。他们读完以后(七个印张之多!),便一致决定马上来见我:“他睡觉算得了什么,我们叫醒他,这比睡觉重要!”以后,我了解了涅克拉索夫的性格,常常对那时的表现感到惊奇:他性格内向,几乎多疑,向来谨慎小心,不爱交谈。至少,他给我的感觉是这样,因而我们初次见面的这一刻是最深厚的感情的真正流露。那次他们在我这儿逗留了约半小时,半小时内天知道交换了多少意见,话没有说完,相互就已经理解,大家提高了嗓门,一股劲地抢着说话;我们既谈到了诗歌,也讨论了真理,也议论了当时的形势,自然,也谈到果戈理,援引了《钦差大臣》和《死魂灵》,但最主要的话题是别林斯基。“我今天就将您的小说给他送去,您会看到,这可是一个人物,而且是怎样的一个人物啊!你们认识以后,您会发现,他有一颗怎样的心灵啊!”涅克拉索夫兴奋地说着,双手抓住我的肩膀摇晃。“好,现在您睡觉,睡吧,我们现在就走,明天来找我们!”好像在他们走后我真能入睡似的!多么兴奋,多么成功,最主要的是感情很可贵,我还记得很清楚:“有人成功了,人们会称赞,欢迎,祝贺,可是他们俩含着眼泪,在凌晨四点钟跑来,叫醒我,因为这比睡眠更重要……啊,多么美好!”这是我当时的想法,怎么还能睡得着呢!

当天涅克拉索夫就把稿子送给别林斯基。他十分崇拜别林斯基,看来,他一生中最敬爱的便是他一个人。当时涅克拉索夫尚未写出他在一年以后创作的那种规模的作品。据我所知,涅克拉索夫来到彼得堡时十六岁,只是孤零零的一个人。他和别林斯基结识的情况我知道得很少,但别林斯基一开始便发现了他的才能,而且可能,强烈地影响了他诗歌的情调。虽然涅克拉索夫当时还年轻,和别林斯基存在着年龄上的差异,但他们之间大概已经有这样的时刻和谈话,以致影响终生并永远不可分割地连结在一起了。涅克拉索夫带着《穷人》去见他,一进门便大声说:“新的果戈理出现了!”“你们的果戈理们像雨后春笋一样

多，”别林斯基严厉地向他指出，但稿子收下了。晚上涅克拉索夫再去见他，别林斯基“实在激动”，迎着他说：“带他来，尽快带他来！”

于是（这大概已经是在第三天了）我被带去见他。我记得，乍看起来，他的外表、鼻子、额头使我大为惊讶：“这位令人生畏的批评家”在我想象中不知为什么完全是另一种样子。他非常庄重和矜持地接待了我。“有什么可说的，理应如此”，我想了一下，但似乎不出一分钟，一切都改观了；这不是个人的庄重，不是一位伟大批评家因为接待一个二十几岁初涉文坛的作家而表现的庄重，这种庄重是出于他对他想尽快向我倾吐的感情的尊重，是对他特别急于告诉我那些重要的话的尊重。他激昂慷慨地谈了起来，双目炯炯有神，“您自己是否理解”，他几次向我重复说，按自己的习惯高声喊叫着，“您写出了一部什么样的作品啊！”他讲话激动的时候，总是要大喊大叫的。“您作为一个艺术家，只是凭直觉才能写出这样的作品来，但是您自己是否理解您向我们指出的可怕的全部真理？您不过二十多一点儿，要理解它是不可能的。要知道，您的这个不幸的公务员，居然如此忠于职守，并将自己弄到了这等地步，甚至因为卑微而不敢认为自己是不幸的，把小小的抱怨都当作几乎是离经叛道，连遭受不幸的权利都不敢维护，当一个人，他的上司送给他一百卢布，他惊讶得无地自容，自惭形秽，因为‘大人’还能可怜像他那样的人，不是大人，而是‘大人阁下’，就像您在作品中写的那样！那颗掉落下来的扣子，吻上司手的那一刻——说真的，这已经不是对一个可怜人的怜悯，而是毛骨悚然的可怕场面！这种感谢反映了他的可怕处境！这是悲剧！您触及了问题的本质，直接指出了要害之所在。我们，政论家和评论家，只是议论，努力用言词阐明这类现象，而您，一位艺术家，大笔一挥，一下子用形象画出了事物的本质，甚至可以用手触摸，使最不爱思考的读者豁然开朗！这

就是艺术的奥秘，这就是艺术真实！这就是艺术家为真理作出的贡献。作为一个艺术家，您现在已经看到并知道了真理，它成为您的才能，珍惜您的才能并永远忠于它，您就一定会成为一个伟大的作家！”

所有这些话是他当时对我讲的。关于我的这些看法他后来也给其他许多人讲过，现在尚健在的人可以作证。我离开他的时候心都醉了。在他家的拐角处停了下来，仰望明朗清澈的天空，看着来往行人，我整个身心都感觉到，我一生中的重大时刻，影响终生的转折来到了，出现了某种我甚至在那时最狂热的幻想中（我曾经是个大幻想家）都未曾料到的崭新的东西。“难道我真是这样伟大”，我难为情地暗自思忖，心里又充满了怯生生的狂喜。“啊，请别嘲笑吧，我以后再也没有想过我是伟大的，但当时，难道能忍住不这样想吗！啊，我决不辜负这些赞言，而且这是一些多么优秀、多么出色的人物！优秀的人物原来在这里！我一定赢得他们的信任，努力成为像他们那样美好的人，永远忠贞不渝，啊，我是多么轻浮，如果别林斯基知道我的头脑里有这样多恶劣的和见不得人的东西才好！还总说，这些文学家骄傲、虚荣。不过俄国有的也就是这些人，只有他们，也只有他们手里才有真理，而真理、善良，真实总是战胜并压倒邪恶，我们一定胜利；啊，加入他们的行列，和他们在一起！”

这是我当时的全部想法，我们现在回忆起当时的情景还历历在目。而且我以后也从来没有忘记它。这是我一生中最美好的时刻。我在服苦役时，一想起它，便精神振奋。现在每次回忆起来都不能不感到激动。你瞧，三十年以后，我又想起了当时的全部情景，就在不久前，似乎在涅克拉索夫的病榻旁边重温旧梦。我对他没有回忆细节，只是提到我们那时在一起的时刻，结果我发现，他自己也没有忘记。我也知道，他肯定会记得。当我服完苦役回来后，他指给我看他诗集中的一首诗：“这是我当时

写您的诗”，他对我说。可是我们一生的经历却各不相同。现在，在自己的病榻上，他想起了已经不在人世的朋友：

先知的歌尚未唱完，他们
便因仇恨和出卖而牺牲，
正值风华盛年；他们的肖像
从墙上向我投来了责备的目光。

这里一个词是沉重的：**责备的**。我们是否做到“忠贞不渝”，做到了吗？就让每个人凭自己的裁判和良心去解决吧！但请您自己读完这些充满痛苦的诗篇吧，并愿我们热爱的充满激情的诗人再生！一个酷爱痛苦的诗人！……

冯增义 徐振亚译

我和一位莫斯科友人的谈话

……在我们的俄国生活中，从来没有一个时代像当今时代那样提供如此之少的材料来预测和推断我们的像谜一般的未来。而且俄国的家庭从来没有比现在更不稳固，更分散，更混乱和更无定形的了。**现在**您能从什么地方找到这样的《童年·少年》，能够通过如此有条理的和清晰的描述再现出来，例如，像列夫·托尔斯泰伯爵当年向我们描述**自己的时代和自己的家庭**，或者像他的《战争与和平》中所描写的那样？所有这些作品现在**无非是陈年往事的历史图画**。噢，我完全不想说，这是一些美妙的图画，我根本不希望在我们的时代重弹老调，而且我讲的完全不是指这些东西，我只是指它们的**特点**，它们特点的完整，准确的确定，正是这样的一些特点，才保证了对时代作出如此明确、清晰的描绘，正如托尔斯泰伯爵在他两部作品中所写的那样。现在没有这样的条件，缺乏确定性和明确性。现代俄国家庭越来越变成了**偶合家庭**。正是**偶合家庭**——才是现代俄国家庭的定义。它似乎突然丧失了原有的面貌，甚至是完全意外的，而新的……它有能力为自己塑造一个新的、众所希望的和能满足俄国心灵的面貌吗？

冯增义 徐振亚译

《安娜·卡列尼娜》是具有 特殊意义的事实

……这部作品在我看来就是这样的事实，即它能替我们向欧洲担保，也是我们可以向欧洲指明长期要寻求的事实。自然，有人会一面嘲笑，一面大叫大嚷：这只不过是文学，一部长篇小说，如此夸张并向欧洲展示一部小说十分可笑。我知道会有人大叫大嚷和嘲笑，但请别担心，我没有夸张，而且清醒地看到：我自己知道，这在目前无非是一部长篇小说，这不过是全部需要中微不足道的东西，但对我来说最主要的问题是这一微不足道的东西已经有了，表现了出来，确实存在，一点不假，因此，如果它已经存在，如果俄国的天才能创造这一事实，那么，就是说，他并非注定是软弱无力的，他能够创造，能够提供自己的东西，一旦需要，能够开始发表自己的新观点并把它全部说出来。何况这远非仅仅是微不足道的东西。啊，我在这里并不夸张；我很清楚，不仅仅是这批灿烂群星中的一员，就是全部灿烂群星中，严格地说，也找不出可以称之为具有天才创造力的作家。在我们的全部文学中，无争议的天才，写出无争议的“新观点”的总共只有三个人，罗蒙诺索夫、普希金和果戈理（部分地）。这批灿烂群星（包括《安娜·卡列尼娜》的作者在内）都是由一位远未被理解和阐明的最伟大的俄国人普希金培养出来的。

《安娜·卡列尼娜》作为一部应运而生的艺术作品是十全十美的，而且当代欧洲文学没有一部类似的作品可以与之相媲美，其次，这部作品就其主题来说已经是某种我们自己的、最亲切的

东西，它恰恰构成了我们在欧洲世界面前的特点，已经成为我们民族的“新的发现”，或者，至少是它的基础，这样的发现是欧洲闻所未闻的，但它却是欧洲非常需要的，虽然欧洲异常骄傲。我不能在这里进行文学评论，只是简单说一说。《安娜·卡列尼娜》贯穿了对人的罪孽和犯罪的一种观点。它描写的是处于非正常条件下的人。在他们之前恶已经存在。人们由于卷入了虚伪的漩涡，犯下了罪行，难免遭到毁灭；显然，这是一种对最喜爱的和最古老的欧洲题材的见解。可是在欧洲是如何解决这个问题呢？那里到处都用两种办法解决。第一种解决办法：法律是现成的，已经形成文字，有条有理，制定的过程有几千年了。恶与善很明确，经过权衡，范围和程度是由人类的贤哲，对人的内心不断探索以及对人类共同生活的聚合力量的程度的最高的科学研究历史地规定了的。这部制定好的法典必须盲目地遵守。谁不遵守，谁违反了它，谁就要付出自由、财产、生命的代价，付出的代价是真正的和不人道的，“我知道”，他们的文明自己说，“这既盲目，又缺乏人道，也不可行，因为在人类发展的过程中不可能制定出人类最后的公式，但因为没有任何其他出路，那么只有恪守成规，而且是真正地和不讲人道地恪守，如果不这样做，结果将会更糟。同时，虽然我们称之为伟大的欧洲文明的一切制度完全不正常和荒唐透顶，然而但愿人类的精神力量永远健康和不受损害，但愿人们不要动摇他们在不断完善的信念，但愿他们不去思考美和崇高的理想已经黯淡，善和恶的观念已经遭到歪曲，正常状态不断被相对状态所代替，纯朴和自然受到不断积累起来的虚伪的压抑而毁灭！”另一种解决办法则相反，“由于社会组织不合理，那就不能要求个人对其后果负责。所以，犯罪的人是没有责任的，而且暂时还不存在犯罪。为了消灭犯罪和人的罪孽，必须消除社会和它制度的不合理。由于医治现存制度需要很长时间和没有希望，而且也没有灵丹妙药，那就该毁灭整

个社会并把旧制度彻底扫除干净。然后在新的、还未被人了解的基础上开始新的事业，这种基础，不可能比现有的制度差，相反，其中包含了许多成功的机会。主要寄希望于科学”。因此，这就是第二种解决办法：大家期待着未来的蚁穴，暂时让世界血流成河。对罪孽和人的犯罪，西欧世界想象不出另一种解决办法。

在俄国作者对罪孽与犯罪的观点中，明显可以看出，无论是蚁穴，无论是“第四等级”的胜利，无论是消灭贫困，无论怎样的劳动组织，都不能使人类摆脱不合理的状态，因此，也不能摆脱罪孽和犯罪。这一切都是通过对人的心灵的大量心理研究，十分深刻而有力地，以我们前所未有的艺术描写的现实主义手法表现出来的。很清楚和十分容易理解，藏匿于人类中的恶比包医百病的社会主义者所想象的要深得多，没有一种社会制度能避免恶，人的心灵不会改变，不合理和罪恶源自人的心灵本身，最后，人的心灵的活动规律还很不清楚，科学对其很不了解，它们很不确定和神秘，所以说不可能有医生，甚至不可能有最后的评判者，而只存在道出“伸冤在我，我必报应”的那一位。惟有他才了解这个世界的全部奥秘和人的最终的命运。一个人目前还不能怀着自己是清白的骄傲心情去解决任何问题，这样的时刻尚未到来。人类的评判者应该有自知之明，即他还不是最后的评判者，他自己是有罪的，他拿在手里的天平和尺码是荒唐的东西，如果他本人，虽然手里拿着天平和尺码，但无视无法解开的奥秘的规律和不采取唯一的出路——即使用仁慈和爱的话。人的出路是指明了的，目的是使人不至于毁于因为不理解自己的道路和命运而绝望，毁于恶的神秘性和注定的不可避免性的信念。诗人在长篇小说的最后的二部，在天才的场面，即女主人公患了致命的病症的场面中已经天才地指明了这条出路；在这一场面中罪人和敌人突然变成了崇高的人，互相谅解的兄弟，以互相的宽容而消除了自己身上的虚伪、罪孽和犯罪，因此，立刻

证实自己无罪了，并充分意识到他们获得了这样的权利。但后来，在小说的结尾部分，描绘了一幅人的灵魂如何一步步走向毁灭的阴森可怕的图画，表现了那种无法抗拒的状态，即恶控制了人的整个身心后，限制了他的每一个行动，剥夺了任何抵抗的能力、任何思想、与黑暗作斗争的任何愿望，这种黑暗笼罩着心灵，并被心灵自觉地、热爱地，怀着复仇的激情，当作光明而接受了，在这幅图画中，对人类的评判者，对于手持天平和尺码的人来说，是多么有教益，所以，他在惊恐不安和迷惑不解之余，当然会惊呼：“不，并非永远是伸冤在我，也并非总是我必报应”，也不会毫无人道地怪罪可怕地毁灭了的罪人，指责他蔑视千百年来指明了的光明的出路并有意地否定了它。至少，他不会单从字面上去谴责……

如果我们能产生具有这样的思想深度和表现力的文学作品，那么我们为什么在**以后**不可能产生**自己的**科学，自己解决经济、社会问题的办法，为什么欧洲必然否定我们的独立性，否认我们**自己的**发现，这就是自然产生的问题。绝对不能作出这种可笑的设想；自然赐予我们的只有一种文学才能。其余的一切是历史、环境、时代条件的问题。在期待欧洲的欧洲人作出结论之前，我们的欧洲人，至少，将会这样考虑的吧。

冯增义 徐振亚 译

涅克拉索夫之死，在他墓前的讲话

涅克拉索夫逝世了。我最后一次见到他是在他去世前的一个月。他当时看起来几乎已是一具尸体，因此看到这样一具尸体在讲话，翕动着嘴唇甚至感到奇怪。但他不仅讲话，而且还保持着清醒的头脑。看来，他一直不相信死神临近的可能性。死前的一周他发生了右半身瘫痪，而在二十八日早晨我得知涅克拉索夫已于昨天，即二十七日晚上八点去世了。当天我就去向遗体告别。他那由于痛苦而消瘦不堪和已经变形的脸似乎特别令人震惊。离开的时候，我听到诵经士在死者的旁边清晰地和拉长了声调在念：“没有一个人，他是没有罪过的。”回到家里，我已经不能工作了；我拿了涅克拉索夫的三卷诗集并从第一页开始读起来。我读了整整一夜，直到早晨六点钟，我似乎又一次经历了最近的三十年。第一卷开头的、最早的四首诗发表在《彼得堡文集》里，我的第一部小说也发表在这本集子里。然后，随同阅读的进展（我是连续往下读的），在我的眼前似乎闪现了我的一生。我认出和想起了我在西伯利亚最早读到的他的那些诗，当时我刚坐满四年牢出狱，终于争取到了接触书本的权利。我也记起了当时的印象，简而言之，那天晚上我读完了涅克拉索夫所写全部作品的几乎三分之二，而且真正是自己第一次理解到：涅克拉索夫作为一个诗人在我的一生中，在这三十年间，占有多么重要的地位啊！当然，只是作为诗人。我们私人交往不多，很少，只是有一次会面完全沉浸在忘我的热烈的感情之中，这就是一八四五年，在《穷人》的年代，在我们刚认识的时候。但这件事我

已经讲过了。当时我们之间曾有过短暂的片刻，这时候这位难以捉摸的人的心灵的最本质和最隐蔽的方面终生难忘地呈现在我面前。这便是，正如我当时立刻感觉到的，一颗刚起步生活就受到创伤的心，它的**永远无法平复的伤痕**是他后来一生写的热情的令人痛苦的诗的基础和源泉。他当时含着眼泪向我诉说了自己的童年，在老家折磨着他的丑恶的生活，自己的母亲，以及他当时谈到母亲时所说的一切，他回忆母亲时的那种情感的力量就已经产生了一种预感，如果在他的生活中有什么神圣的东西，而且甚至在他命运最悲惨和关键时刻保护他免遭厄运并成为他的灯塔和指路明星的话，那当然只能是这种童年时代的最初的印象，它来自童年时代他和他母亲——饱受磨难而又爱子深沉的母亲，在人们看不到的地方偷偷地像他告诉我那样，拥抱在一起流泪，恸哭。我想，在他一生中，后来没有一种眷恋像这一种那样能对他的意志和一辈子使他不得安宁的、他心灵的其他一些朦胧的难以克制的欲望产生影响和起到决定性的作用。而心灵中朦胧的激情在当时就已表现出来了。后来，我记得，我们不知为什么分手了，而且相当快，我们之间的亲密关系延续了不过几个月。起作用的既有误会，也有外部原因，还有一些好心人。然后，许多年以后，当我从西伯利亚回来以后，虽然我们并不经常见面，但是，尽管当时甚至在观点上已经开始出现分歧，见面的时候，有时互相谈到一些奇怪事情——似乎在我们生活中在青年时代，还在一八四五年开始的某种关系实际上真的还在继续下去，似乎不愿意和不能够中断，虽然我们已经多年没有见面了。因此有一次，好像是在一八六三年，他送我一本诗集的时候，他指给我看《不幸的人》这首诗并庄重地说：“我写这首诗的时候想的是您”（即谈到我在西伯利亚的生活），“这是为您写的”。最后，也是在最近，我在他的杂志上发表我的长篇小说《少年》之后，我们又开始偶尔见面了……

参加涅克拉索夫葬礼的有他的几千名崇拜者。许多是青年学生。出殡的仪式于早晨九点开始，而人们从墓地分散时已经是傍晚了。在他的灵柩前很多人发表了讲话，但作家出来讲话的不多。同时朗读了某些人写的美好的诗篇。我由于处于强烈的影响下，也挤到撒满鲜花和摆满花圈的墓穴前，在别人之后，用微弱的声音讲了几句。我讲话的开端就是：这是一颗受到创伤而又一辈子难以平复的心，而且无法平复的伤痕是他所有诗歌的源泉，是这个人的热情到痛苦程度的爱的源泉，他爱一切由于暴力、残酷的放纵的意志而受苦的人，这种意志压迫我们俄国妇女，俄国家庭中的小孩，我们的常常苦命的老百姓。我也表示了我的观点：在我的诗坛上，涅克拉索夫集一切有“创新”的诗人之大成。其实（暂时撇开他诗歌的艺术力量和它的规模问题不谈）——涅克拉索夫确实是最富于特色的，而且，确实富有“创新”。例如，诗人丘特切夫曾名噪一时，是位比他更渊博、更有艺术性的诗人，可是，丘特切夫在我们的文学中永远也不可能占有无疑属于涅克拉索夫的如此显要和值得纪念的地位。在这个意义上，他在一批诗人（即有“创新”的诗人）中，应该直接排在普希金和莱蒙托夫之后。当我表达了这一思想之后，出现了一个小小的插曲：人群中爆出一个声音，说涅克拉索夫比普希金和莱蒙托夫更高，而那些人最多不过是“拜伦主义者”。几个声音马上附和，同时大叫：“是的，更高！”不过，我不想谈三个诗人的高度和比较的尺度。

冯增义 徐振亚译

普 希 金

(六月八日在俄罗斯语文爱好者协会 大会上的演讲)

果戈理说过，普希金是俄罗斯精神中一个特别的，也许是唯一的现象。我要补充一句：是一种带预兆性的现象。是的，他的出现对于我们所有俄罗斯人来说，无疑包含着某种预兆性的因素。普希金正好出现在我国社会刚刚开始产生一种正确的自觉的最初阶段，这时候离开彼得大帝实行的改革已经过去了整整一个世纪，他的出现犹如一道新的指引前进方向的光芒照亮了我们黑暗的道路。在这个意义上说，普希金乃是一种预兆和启示。我要把我们伟大诗人的活动分为三个时期。现在我不是以一个文学评论家的身分来讲话。在谈及普希金的创作活动问题时，我只是想说明有关他对我们的预兆意义的想法，谈谈我对这个词的理解。然而我要顺便说明，我觉得，普希金活动的几个时期之间并没有很明确的界限。例如，依我看来，《奥涅金》开始写作时还属于诗人活动的第一个时期，而《奥涅金》的完成则在第二个时期，这时普希金已经在祖国的土地上找到了自己的理想人物，并用自己充满爱和洞察力的心灵去理解和喜爱他们。通常都说，普希金在他活动的第一个时期模仿过一些欧洲诗人：帕尔尼^①、安德列·谢尼埃等，尤其是拜伦。不错，毫无疑问，欧洲诗人对他的天才的发展产生过巨大影响，这种影响在他的一生中都始终保持着。然而，即使是普希金最早的长诗也不完全是

模仿，在其中已经表现出他的天才的别具一格的独立性。模仿绝不可能出现像普希金在《茨冈人》中所表现出来的那种痛苦的特性和深切的自觉性——我仍把这首长诗完全列入他的创作活动的第一个时期。至于他的创作力量和果断性就不必说了，如果他仅仅是模仿，那就不会出现这些特点。在长诗《茨冈人》的主人公亚历克这样的典型人物身上已经表现出强烈而深刻的、完全属于俄国的思想，这种思想后来是如此和谐而充分地表现在《奥涅金》当中，在这部作品中，同一个亚历克已不是出现在幻想的社会中，而是以触摸得到的现实的、可以理解的形式出现。在亚历克这个形象中，普希金已经找到并天才地写出了祖国土地上那种不幸的浪子，那种历史上的俄国受难者，那种在我们这个脱离人民的社会中，在历史上必然要出现的受难者。他当然不是仅仅在拜伦那里找到这种典型。这个典型是正确的，抓得很准的，这个典型是始终存在的，而且是在我们俄罗斯土地上长久地生活着的。这些俄国的无家可归的浪子至今还在流浪，而且似乎很久都不会消失。如果说在我们这个时代他们已经不再到茨冈人的营地去，在茨冈人的野蛮而独特的生活中寻找世界性理想，在大自然的怀抱中寻找安宁，以摆脱我们俄国知识界自相矛盾而荒谬的生活，那么他们还是会迷恋于亚历克时代尚不存在的社会主义，带着新的信念到另一块土地上去，在那里努力耕耘，像亚历克那样，相信在自己幻想的工作中能够达到自己的目的，并且不仅为自己本身而且为全世界谋得幸福。因为俄国浪子需要的正是全世界的幸福，只有这样，他们才能感到安慰，稍微降低点要求，他们是不甘心的——当然，这还仅仅停留在理论上。这仍然是那个俄国人，仅仅是在不同的时代出现而已。我再说一遍，这个人恰恰生在伟大的彼得大帝改革后第二个世纪的

① 帕尔尼(1753--1814)，法国诗人。他的诗歌显示了浪漫派的抒情特点。

初期，生在我们这个脱离人民、脱离人民力量的知识界。哦，在普希金那个时代，就像现在在我们这个时代里一样，大量的俄国知识分子平平静静地做官，在国家机关或在铁路上、银行里服务，或者干脆就是采用各种手段积攒金钱，或者甚至从事科学研究，教书——这一切都进行得很有规律，懒洋洋的、太太平平的，拿薪水，打打牌，丝毫都没想到要跑到茨冈人的营地上或任何比较适合我们这个时代的地方去。许许多多人对“欧洲社会主义色彩”采取姑息的态度，但是赋予它以某种温和的俄国性质——然而这一切不过是时间问题。问题在于，有的还没有感到焦躁不安，有的已经走到关闭的门前，脑袋在那上面重重地撞了一下。当时正是这种情况在等着大家，如果不走上同人民保持谦和的联系这条拯救的道路的话。即使不是所有的人都会遇到这种情况：只要有一些“优秀人物”就够了，只要有十分之一焦躁不安的人就足以使剩下的大多数人因为他们而不得安宁了。亚历克当然还不善于正确地表达自己的苦闷：在他身上，这一切似乎还很不具体，他只是向往大自然，怨恨上流社会，怀着美好的意向，为他无论如何无法找到的被某人在某个地方抛弃的真理而痛哭。这里有点让-雅克·卢梭的味道。这真理究竟包含着什么内容，它可能在什么地方以什么形式出现，它究竟是在什么时候被抛弃的，他自己当然也说不清楚，但他却为此而真诚地感到痛苦。喜欢幻想和缺乏耐心的人暂时主要只是渴望从表面现象中求得解脱：情况大致上应该是这样的：“真理在他身外的某个地方，也许是在另一块土地上，譬如说，在欧洲，那里有着稳定的历史制度，建立了社会和公民的生活。”他永远不会明白，真理首先就在他自己身上，他怎能了解这一点呢：他在自己的土地上也是身不由己的，他一生都脱离了劳动，没有文化，像一个被关在房间里的贵族女学生一样长大，按照他所属的十四个等级（有教养的俄国公众分成十四个等级）中的这个或那个等级的

地位去执行某些古怪而不可理解的公务。他暂时只不过是一茎被采下的随风飘荡的小草。他感觉到这一点，为此而感到痛苦，总是受着这样的磨难！他也许是贵族世家出身，甚至很可能拥有一大批农奴，由于贵族可以为所欲为，他让自己耽溺于一个小小的幻想，他迷恋上那些生来“没有法律”的人，暂时在茨冈人的营地里耍耍狗熊，但这又怎么样？不难理解，一个女人，照一个诗人的说法，一个“野性的女人”最可能让他消愁解闷，于是他怀着轻率的但热烈的信赖投入真菲拉的怀抱：“他说，这儿，在大自然的怀抱中，远离上流社会，在没有文明和法律的人们身边，这儿就是我解闷的地方，这儿才可能有我的幸福！”可结果怎么样呢？在第一次和这野性的自然环境发生的冲突中，他就忍不住让自己的双手沾满了鲜血，这个不幸的幻想家别说对和谐的世界，就是对于茨冈人都是毫无用处的，因此他们把他赶走——不加报复，没有怨恨，宽宏大量，单纯敦厚，

骄傲的人，离开我们吧；
我们野蛮，没有法律，
我们不难为你，也不惩罚。

这一切当然是虚构的，但“骄傲的人”却是现实的，抓得很准的。在我国是普希金首先抓住了这样的形象，这一点是必须记住的。只要稍不如意，他便会为自己的不快恶毒地去报复和惩罚别人，或者甚至更方便点，他一想起自己属于十四个等级中的某个等级，便可能（因为已经发生了）向报复和惩罚的法律大声疾呼，并且诉诸法律，只为他个人的不快得到报复。是啊，这首天才的长诗不可能是模仿之作！这里已经显示出按照人民的信念和真理解决“棘手问题”的俄国式办法：“顺从吧，骄傲的人，首先要打掉自己的傲气。顺从吧，游手好闲的人，首先要在祖国

的土地上耕耘。”这就是按照人民的真理和人民的理智解决问题的办法。“真理不在你身外，而在自身之中；在自身中发现自己，使自己服从自身，掌握住自己，你就会看到真理。这个真理不在事物之中，不在你身外，不在大洋彼岸的某个地方，而首先在你自己的修养之中。战胜自己，制服自己，你就会得到从未想象的自由，于是你可以开始进行伟大的事业，使别人得到自由，于是你将看到幸福，因为你的生活将得到充实，而你终将理解你的人民及其神圣的真理。世界的和谐不在茨冈人那里，也不在其他地方，如果你本身首先不配得到它，凶狠而骄傲，不付代价而要求生活，甚至不认为取得生命必须付出代价。”这种解决问题的办法在普希金的长诗中已经强烈地显示出来。它在《叶甫盖尼·奥涅金》中表达得更清楚，这首长诗已经不是幻想的，而是现实到可以触摸得到的：这首长诗以普希金之前未曾有过，在他身后大概也不会再有的创造力和完美表现了真实的俄罗斯生活。

奥涅金是从彼得堡来的——一定是从彼得堡来的，这在长诗中毫无疑问是必须的，普希金不可能在他的主人公身世中忽略这种很重要的现实特征。我再说一遍，这还是同一个亚历克，特别是后来，他在苦恼中大叫：

为什么我不是图拉的陪审员，
患了风瘫长卧在病床上？

但现在，在长诗的开头，他暂时还是半个纨绔子弟和上流社会人物，涉世太浅，对生活还没有完全绝望。但

内心的苦恼那高贵的魔鬼

已经开始找上门来，并且使他坐立不安。

在祖国的心脏，在偏僻的山村，他当然不自在，好像不是待在自己家里。他不知道他在这里该做些什么，他觉得好像在自己家里作客。后来他满怀对故土的思念在国外流浪，由于他是一个无可争议的聪明人和无可争议的真诚的人，他在异乡就更加感觉到和自己本身格格不入了。诚然，他热爱祖国的土地，但他并不信任它。不用说，他听到过有关祖国理想人物的事，但他不相信它。他只相信在祖国的土地上完全没有可能从事随便哪一种工作，而对于相信有这种可能的人——当时就像现在一样，这种人是不多的——他只能对之发出苦笑。他杀死连斯基只不过是出于忧郁症，说不定，他也许是为世界的理想而患忧郁症的，这完全是按照我们的方式，确实是这样的。达吉雅娜就不是这样的人：这是一种坚定的典型，她坚定地站在自己的土地上。她比奥涅金深沉，因而当然比他聪明。她单凭自己高贵的天性就预感到真理在哪里，它有些什么内涵，这一点在长诗的结局中已经表达出来了。假如普希金用达吉雅娜而不是用奥涅金的名字作这首长诗的题目，那也许更好些，因为达吉雅娜毫无疑问是这首长诗的主要主人公。这是一个正面的典型，而不是反面的典型，这是一个正面的美的典型，这是对俄罗斯妇女的讴歌，诗人早就规定在达吉雅娜和奥涅金最后一次见面这一著名的场面上由她说出这首长诗的思想。甚至可以说，俄罗斯妇女这种美的正面典型在我们的文学中几乎没有再出现过，也许只有屠格涅夫的《贵族之家》中的丽莎除外。但是那种居高临下的作风使奥涅金第一次在偏僻的乡村中遇到她时，虽然看见她是那样一个单纯的天真无邪的姑娘，那样一个朴实无华的形象，从第一次见面起在他面前就那么畏葸，但他却完全无法了解达吉雅娜。他不能从这个可怜的姑娘身上看出她的完美，也许真的把她当作一种“道德的幼芽”。她倒成了个幼芽，在她写信给奥涅金之后！

在长诗里要是谁是谁道德的幼芽，那么当然就是他奥涅金，这是无可争议的。他确实完全不了解她：难道他能理解人类的心灵？这是个脱离现实的人，这是一个一生都不安分的幻想家。后来在彼得堡，当他给达吉雅娜的信中说，他一直在“用心灵领略她的完美”时，他也还没有从这位贵夫人的形象中真正了解她。但这仅仅是说说而已：在他的一生中，她从他的身边经过，没有为他所了解，也没有得到他的正确评价；他们的爱情悲剧也就在这里。哦，如果当时在乡下和她第一次见面的时候，恰尔德·哈洛尔德，或许甚至是拜伦勋爵本人从英国来到这里，发现了她那畏葸而朴素的美质，他会把这种美指给奥涅金看——噢，那时奥涅金将会立即大受感动并感到惊奇，因为在这些世界性的苦恼人身上有时精神上的奴性竟是那么严重！然而这种情况没有发生，这个和谐世界的探索者对她教训了一通，仍然表现得那么正派，然后怀着巨大的苦闷，手上沾着在愚蠢的怨恨中流下的鲜血，在祖国各地流浪。他没再留心她，以充沛的精力，边诅咒边感叹：

我年轻，精力还很旺盛，
我等待着什么？苦闷，苦闷！

达吉雅娜理解这一点。诗人在这部诗体长篇小说的不朽诗节中描写了她去访问这个对于她来说是那么奇特而费解的人物家里的情况。我不来谈这些诗节的艺术性、不可企及的美和深刻性。她来到他的书房，细细地看着他的书籍和用品，竭力根据这些物品猜度他的心思，解答自己的疑问，这“道德的幼芽”终于陷入沉思，露出古怪的笑容，预感到她将解出这个谜，她的嘴唇轻轻地说出：

他会不会是个拙劣的仿造品？

是的，她想必轻轻地说了这句话，她已经解开了谜底。后来，过了好久，当他们在彼得堡重逢时，她已经完全了解他了。顺便说说，有人说上流社会的宫廷生活玷污了她的心灵，正是由于显赫的贵夫人的地位和上流社会的新概念部分地成了她拒绝奥涅金的原因。不，不是这么回事。不，她仍旧是那个达尼亚，仍旧是从前那个乡下姑娘达尼亚！她并没有变坏，相反，这种奢侈的彼得堡生活使她苦恼，她感到忧郁和痛苦；她憎恨自己显赫的贵夫人的地位，谁要是把她看成另一种人，他就完全没有理解普希金想说的话。请看她对奥涅金所说的斩钉截铁的话：

但我已经嫁给了别人，
我将一辈子对他忠实。

她说出了一个俄罗斯妇女应该说的话，她值得赞美之处正在于此。她说出了这首长诗的真谛。哦，我只字不提她的宗教信念和对婚姻秘密的看法——是的，这一点我不想涉及。但这又怎么样：难道她是因为这个缘故而拒绝跟他走，尽管她亲自对他说过“我爱您”：难道她是因为这个缘故，“像一个俄罗斯妇女那样”（而不是像一个南方或法国的妇女那样）不敢迈出勇敢的一步，无力冲破束缚她的樊篱，不肯牺牲名誉、财产、上流社会的地位对她的诱惑和道德的规范？不，俄罗斯妇女是勇敢的。俄罗斯妇女敢于为她的信仰而赴汤蹈火，她已经证明了这一点。但她“嫁给了别人，将一辈子对他忠实”。她究竟忠于谁，忠于什么？忠于什么样的义务？她必须忠于这个当将军的老头子吗？她根本不可能爱他，因为她爱着奥涅金，她嫁给这个当将军的老头子仅仅是因为“母亲眼泪汪汪”，对着她“苦苦哀求”，而在她屈辱的破碎的心中当时只剩下绝望，没有一丝希望，没有一线光明。是的，她忠于这个将军，她的丈夫，一个正直的人，一个爱她的人，

尊敬她的人和以她为骄傲的人。哪怕是因为“母亲苦苦哀求”她，但正是她而不是别人，表示了同意，正是她自己发誓要做他忠实的妻子。就算她是带着绝望的心情嫁给他的，但现在他是她的丈夫，她的变心会使他蒙受耻辱，置他于死地。难道一个人能把自己的幸福建筑在别人痛苦的基础上？幸福不仅在于享受爱情的欢乐，而且还在于精神上有着高度的和谐。如果背后存在着不忠实的、残忍的、没有人性的行为，那精神上还能得到什么安慰？她能够仅仅为了寻求自己的幸福而私奔吗？如果幸福是建筑在让别人遭受痛苦的基础上，那还有什么幸福可言？请想象一下您自己为了造福于人们，最终给他们带来和平与安宁，正在建造一座人类命运大厦的情景。您还可以想象一下，为了这个目的，您不可避免地必然要去折磨一个人，即使是去折磨一个不那么可敬的、用另一种眼光来看还是可笑的人，不是像莎士比亚那样的人，而不过是一个正派的老头子，一个少妇的丈夫，他是那么盲目地信任妻子的爱情，虽然他根本就不了解她的心，他还尊敬她，为有这样一个妻子而感到骄傲、幸福和欣慰。而现在仅仅必须去羞辱他，败坏他的名誉，折磨他，在这个被毁坏名誉的老头子的泪水中去建造您的大厦！您愿意在这种条件下去做这么一座大厦的建筑师吗？这就是问题之所在。您能不能哪怕只有一分钟设想一下：您正在为之建造这座大厦的人们假定同意接受您的这种幸福，如果作为它的基础的，譬如说，哪怕是一个渺小但是被残酷和不公正地折磨的人物的痛苦，那么他们在接受了这个幸福以后会成为一个永远幸福的人吗？试问，达吉雅娜具有那么崇高的心灵，怀着一颗痛楚万分的心，她能作出另一种抉择吗？不能，这个纯洁的俄罗斯灵魂作出了这样的决定：“让我，让我一个人失去幸福吧，让我的不幸比这个老头的不幸不可比拟地深重吧，最后，但愿任何人，包括这个老头，永远都不知道我所作出的牺牲，对此不加重视，我不愿牺牲别人去取得幸

福!”这是一个悲剧，它已经完成了，要超越这条界线是不可能的，为时太晚了，于是达吉雅娜把奥涅金打发掉。人们会说：奥涅金也是不幸的——她救了一个人，而把另一个毁灭了！且慢，这是另一个问题，也许还是长诗中最重要的一个问题。顺便提一下，为什么达吉雅娜不跟奥涅金走，这个问题至少在我国的文学中仿佛有它非常富有特征的历史，因此我才谈论到这个问题上来。最具有特征的是，在我国，从道德上解决这个问题在那么长的时间里一直遭到怀疑。我有这么个想法：假定达吉雅娜是没有牵挂的，假定她的老丈夫已经故世，她成了寡妇，那时她也不会跟奥涅金走。要了解这种性格的整个实质吗？她已经了解到他是一个什么样的人：这个流浪了一生的汉子突然看见了他从前不屑一顾的女子现在正处于全新的不可企及的显赫环境里——也许，整个事情的实质就在于这种环境。因为他从前所轻视的那个小姑娘现在竟受到上流社会的崇拜，而上流社会对于奥涅金来说却具有无限的权威，尽管他有着非常美好的志向，可是他却为此而眼花缭乱，扑到她的脚下！“这是我的理想，”他高喊，“这是我的救星，这是我摆脱烦恼的办法，我从前错过了它，而‘幸福本来是可以得到的，它就这么近’！”他就像从前亚历克追求真菲拉一样去追求达吉雅娜，在新的奇异的幻想中去寻求自己的出路。这一点达吉雅娜难道没有看到吗？难道她没有早就看穿他吗？她可是非常清楚地懂得，他实际上只是爱自己新的幻想，而不是爱她这个像从前那样温顺的达吉雅娜！她明白，他把她当作某种别的东西，而不是把她当作她这个人，他爱的甚至不是她，也许，他谁也不爱，甚至不会爱哪个人，尽管他精神上是那么痛苦！他爱的是幻想，因为他自己就是幻想。须知如果她跟他走，那么到明天他就会失望，并且认为自己的迷恋很可笑。他没有任何扎根的地方，这不过是一茎随风飘荡的小草。而她则压根儿不是这样一个人；她即使感到悲观失望，痛苦地意识到她的

一生已经被毁灭，但她还是怀着某种坚不可摧的感情，这是她的精神支柱。这就是她对童年的回忆，对故乡，对在其中开始她那温顺纯洁的一生的偏僻乡村的回忆——这就是“她那可怜的奶妈坟茔上的十字架和树枝的阴影”。哦，这些回忆和从前的形象现在对于她来说比任何东西都宝贵，她心中只剩下这些形象，这些形象拯救着她的灵魂，使她免于彻底绝望。这已经不少了，是的，这已经够多了，因为这是整个基础，这里有一种坚不可摧的东西。这里有同故乡，同故乡人民，同它的圣物的联系。而他有些什么呢？他是一个什么样的人？她不会出于怜悯，仅仅为了让他得到安慰，出于无限的爱怜哪怕暂时赏给他一个幸福的幻影而跟他走，因为她早就知道，一到明天他就会把这种幸福看得很可笑。是的，有这么一些深沉而刚强的灵魂，他们不会有意识地把自己的圣物送去受辱，即使是出于无限的怜悯。是的，达吉雅娜不会跟奥涅金走。

因此，在《奥涅金》中，在这首不朽的、不可企及的长诗中，普希金表现出他是一位伟大的人民作家，在他之前，从来没有过这样一个作家。他一下子最准确、最深刻地指出了我们的本质、我们高居于人民之上的上流社会的核心问题。普希金刻画出一个俄国浪子（以前和现在的流浪汉）的典型，头一个以他天才的洞察力看透了他，看透了他的历史命运以及他在我们未来命运中的巨大意义，与此同时还刻画了一个俄罗斯妇女的正面的无可置疑的美的典型，因此他当然也是俄国作家中第一个在俄国人民中发现，并在同一个创作时期的其他作品中为我们带来一系列正面、美好的俄国人典型的作家。这些典型的主要的美在于他们的真实性，无可辩驳的、可以触摸得到的真实性，真实得无法否定，他们站在那里，就像雕刻出来的一样。我再提醒一次：我不是作为一个文学批评家说这些话的，因此不对我们这位诗人的天才作品作特别详细的文学性评论，用以说明我的想法。关

于俄国僧人史家的典型，譬如说，可以写出整整一本书来，以为我们指出这个庄重的俄罗斯人形象的全部重要性和全部意义（这个形象是普希金在俄国土地上发现的，为他所描绘，为他所塑造，并且现在已以其永远不可争辩的、谦和而庄重的精神美摆在我们面前，它证明了人民生活中强大的精神因素，正是这种精神因素产生了这种无可置辩的真理的形象）。这个典型创造出来了，它是无可争议的，不能说这是臆造的，只是诗人的幻想和理想化的人物。您只要冷眼观察便会同意：这是人民的精神，它是存在的，是他所创造的，这种精神的生命力是存在的，它是强大的，无边的。在普希金的作品中，处处可以看到对俄罗斯性格的信念，对他的强大的精神力量的信念。如果说这是信念，那么，也可以说是一种希望，一种为俄国人而存的伟大希望。

怀着光荣与幸福的希望，
我无畏地举目望着前方，

诗人在另一个场合里这样说过，但是这句话也可以直接用在他的民族性的创作活动上面。而且从来也没有一个俄国作家，不管是在他之前，还是在他之后，像普希金那样真诚、亲切地把自己同人民联系在一起。哦，在我们的作家当中，有许多熟悉人民的人，他们是如此天才，如此准确，如此充满热爱地描写人民，然而，如果我们把他们和普希金比较一下，那么，确实，至今在他的最新门徒中除了一个，至多两个例外，都只是一些写到人民的“老爷”。这些人当中那些最具天才的人，甚至是我刚刚提到的那一两个例外的人，偶尔也会突然闪现出某种高傲的念头，某种从另一种生活和另一个世界中产生的念头，某种想把人民提高到和自己同样水平并且使人民从这种提高中感受到幸福的念头。在普希金身上**确实**有着某种能够和人民亲近的因素，在他身上

这种因素多得足以使人极其真诚地感动。您只要想想有关熊的传说和关于一个农夫打死它的母熊的故事或者回想一下

伊凡亲家，当我们开始饮酒的时候

那首诗，您就会明白我的意思。

我们伟大诗人遗留下来的这些艺术和艺术见解的珍品仿佛是为了指点未来的、后辈的艺术家和在这块土地上耕耘的作家。可以肯定地说：没有普希金，就不会有在他后面出现的那些天才。即使他们拥有极高的天赋，至少，他们也不会像在后来，在我们今天那样表现得那么有力，表现得那样鲜明。而且，问题还不仅涉及到诗歌，不仅涉及到艺术创作：如果没有普希金，我们就不可能以那种不可动摇的力量（这种力量后来表现出来了，虽然不是所有的人都表现出来，而只有非常少数的人表现出来）确立我们对我们俄国的独立性的信念，确立我们对人民力量的现在已经是自觉的希望，还有，确立我们对于未来在欧洲各民族大家庭中负有独立使命的信念。如果我们深入研究一下我称之为普希金艺术活动的第三个时期的话，那么普希金的这个功绩就非常清楚了。

我再三说明一下：这几个时期之间并没有很明确的界线。甚至第三个时期中的某些作品也可能，譬如说，出现在诗人诗歌活动的初期，因为普希金永远是一个完整的机体，一下子就具备了他所有的萌芽，这些萌芽是他自身存在的，而不是从外界接受的。外界只是启发了他的心灵深处本来就存在的东西。但是这个机体逐渐发育了，在这种发展的各个时期中确实可以指出其中每一个时期的特性和一个时期是如何逐渐发展到另一个时期的。这样，就可以把他下面的一类作品归入第三个时期，这些作

品中主要是一些闪耀着世界思想光辉、反映出其他民族富有诗意的形象，表现出他们的天才的作品。这些作品中有一些是在普希金逝世之后才问世的。在这个活动时期中，我们的诗人成了在他以前无论在什么地方，无论在谁身上都是闻所未闻、见所未见的奇迹。确实，在欧洲文学中出现过无数艺术天才——莎士比亚们、塞万提斯们、席勒们。但是你能从这些伟大的天才中指出哪怕一个像我们的普希金那样具有使全世界与之共鸣的能力的作家来吗？他正是同我们的民族共同具有这种能力，我们民族的这种最主要的能力，因此，最主要的就是由于这一点，他成了一位人民诗人。欧洲最伟大的诗人从来不能以这种异邦的、可能是和他们相邻的民族的天才力量体现出那个民族的精神、这个精神的整个深度及其对使命的全部忧虑，像普希金表现出来的那样。相反，欧洲诗人在表现其他民族的时候，往往用自己的民族性去表现它们，根据自己的想法去理解它们。在莎士比亚笔下，意大利人，譬如说，几乎完全成了英国人。在全世界所有的诗人中只有普希金一个人具有把异族的民族性完全体现出来的特性。请看《浮士德》中那些场面，请看《吝啬的骑士》和叙事诗《世上有一个穷骑士》。请您再读一遍《唐璜》吧，要是没有普希金的署名，您永远也不会知道，写这篇作品的不是西班牙人。长诗《瘟疫流行时的宴会》中的形象是多么深刻，多么富有想象力！在这些富有想象力的形象中可以听到一个英国天才的声音，可以听到长诗主人公吟唱瘟疫的美妙歌声，可以听到梅丽的诗句：

在喧闹的小学里，
响起孩子们的声音，

这是英国歌曲，这是不列颠天才的忧愁，他的痛哭，他对未来的痛苦的预感。请回忆一下那首古怪的诗：

有一次我在荒野的山谷里踽踽独行……

这几乎是在逐字逐句地复述古代一个英国教派主义者用散文写成的一本古怪的神秘著作中的头三页，但难道这仅仅是复述吗？在这首诗的忧郁和兴奋的音调里可以感觉到北方新教、一个英国异教创始者、无边的神秘主义者的心灵及其隐忍、晦暗而不可遏止的追求和抑制不住的神秘主义的幻想。读着这些古怪的诗句，你仿佛看到了宗教改革时代的精神，你就会理解刚刚创立的新教的这种熊熊燃烧的火焰，最后，你还会理解这段历史，不仅是思想上理解，而且你仿佛就置身其中，从武装的教派信徒的营帐旁走过，同他们一起高唱战歌，怀着他们那种神秘的激越心情和他们一起痛哭，和他们一起信仰他们所信仰的东西。顺便说说：和宗教神秘主义同时存在的还有取材于《古兰经》或《仿古兰经》的表现宗教内容的诗篇，难道这不是一个穆斯林，难道这不是《古兰经》的精神和它的宝剑，不是信仰的质朴的庄严性和可怕的血的力量？这里还有古代世界、《埃及之夜》，高居于人民头上的人间神祇；他们蔑视人民的天才及其追求，他们已经不再相信这种天才，真正成了脱离人民的神，在分离中发狂的神，在垂死时的百无聊赖中用希奇古怪的兽行、昆虫的情欲、吃掉公蜘蛛的母蜘蛛的情欲来安慰自己的神。是的，我敢肯定说，没有一个诗人像普希金那样具有这种使全世界与之共鸣的能力，而问题不仅在于这种能力，还在于这种共鸣的令人吃惊的深度，在于把自己的精神体现在其他民族的精神中，几乎体现得十全十美，因此非常美妙，因为无论在哪里，无论在全世界的哪一个诗人身上，这种现象是绝无仅有的。只有在普希金身上才有这种现象，因此在这个意义上，我要再说一遍，他是一种见所未见、闻所未闻的现象，用我们的话来说，这是一种带有预兆性的现象，

因为……因为这里最大限度地表现了他的俄罗斯的民族力量，表现了他的诗歌的民族性，其往后发展中的人民性，我们已经融合在现代的未来时代的人民性，这种表现是带有预兆性的。因为俄罗斯的人民性，它的精神的力量是什么呢，难道不是对作为最终目标的全世界性和全人类性的追求吗？普希金完全成为一个人民诗人之后，一接触到人民的力量，立即就预感到这种力量未来的伟大使命。在这里，他成了一个具有深刻洞察力的人，一个先知。

确实，不仅对于将来，而且对于过去已经发生的，眼前已经出现的情况来说，彼得的改革对于我们意味着什么呢？这个改革对我们来说意味着什么呢？可不能说它对于我们来说只是学会穿西装、掌握欧洲的习俗、发明和欧洲的科学。让我们细细推究一下，这是怎么一回事，让我们认真地看一看。是的，彼得最初很可能只是在这个意义上开始推行改革，也就是为了取得某些近利，但是后来，他的思想发展了，彼得无疑被他的某种不自觉的嗅觉所左右，这种嗅觉吸引着他，在他的事业中去达到未来的目标，这些目标毫无疑问是极其伟大的，而不单单是去取得一些近利。俄罗斯人民接受改革确实也不仅仅出于近利，它通过自己的预感几乎立即就感觉到某些后来的非近利可以比拟的更高的目标，它感觉到这个目标，当然，我再说一遍，仍然是不自觉的，然而，是直接的，完全是从切身利益出发的。因为我们当时就去努力实现最为迫切的联合，人类的联合！我们不是敌视（本来似乎会发生这种情况），而是友好地，满怀着爱在我们的心中接受其他民族的天才，一起接受他们，不制造重大的民族分歧，善于本能地，几乎是从第一步起就区别、消除矛盾，宽容和调和各种分歧，这就表现出我们刚刚对自己宣告和表示的对于同伟大的阿利安人种所有民族的全人类的联合的意愿和倾向。是的，俄罗斯人的使命无可置辩地就是全欧洲和全世界的使命。要成为

真正的俄罗斯人，成为完全的俄罗斯人也许意味着（归根结底，请注意这一点）只有成为所有人的兄弟，如果你愿意的话，也就是**属于全人类的人**。噢，所有这种斯拉夫派和西欧派不过是我们的一种很大的误解，虽然它在历史上是不可避免的。对于一个真正的俄国人，欧洲和整个伟大的阿利安民族的命运是那么宝贵，就像俄罗斯本身，就像自己故乡的命运，因为我们的命运就是全世界的命运，这种全世界的命运不是用剑去取得的，而是用博爱的力量，用我们对于人类重新得到联合的博爱意愿的力量去取得的。如果你愿意细细推究我国在彼得改革后的历史，那么你就会在我们同欧洲各民族交往的性质中，甚至在国家政治中找到这种思想，也就是我的这种梦想的痕迹和标志。因为俄罗斯在这两个世纪的政治中如果不是为欧洲效劳，也许还大大超过为本身所做的事情，那么它又做了些什么呢？我不认为这种情况的发生仅仅是由于我们政治家的无能。哦，欧洲各民族真不知道，他们对于我们是多么宝贵！最后，我相信这一点，我们，当然，不是我们，是将来的俄国人会无一例外地明白成为真正的俄国人也即意味着：力求彻底把和解带进欧洲的矛盾中，以全人类共有的、联合一切的俄国人的心灵为欧洲的苦闷指明出路，怀着博爱之心把我们所有的兄弟装进他们的心灵，最后，也许会按照基督福音的教义说出伟大的普遍和谐和各民族兄弟般的彻底一致的那句最终的话！我知道，我非常清楚地知道，我的话也许显得非常兴奋、夸张和带幻想性质。就这样吧，但我决不后悔说出这些话。这一点必须说出来，特别是现在，在隆重纪念我们这位天才的时刻，这个思想更必须以其体现者的艺术力量表达出来。不过这种思想已经不止一次被说到过了，我的话一点都不新鲜。主要是，这一切显得过分自信：“有人说，我们这贫穷粗野的土地竟会有这样的命运吗？我们注定要在人类当中说出一些新的话来吗？”怎么啦，难道我说的是经济方面的荣誉

吗，是战争和科学方面的荣誉吗？我所说的仅仅是人们之间的博爱，仅仅是在所有民族当中俄罗斯人的心更加注定倾向于全世界、全人类兄弟般的一致，我在我们的历史中，在我们富有才能的人民中，在普希金的艺术天才中看到了这种迹象。就让我们土地贫穷好了，但是“基督以奴隶的身分祝福它，走遍了”这贫穷的土地。为什么我们不能接受他的最后一句话呢？难道他自己不是在马槽里诞生的吗？我再说一遍：至少我们已经能够指出普希金，指出他的天才的世界性和全人类性。他在自己的心中能够容纳其他民族的天才，把他们视同本民族的天才。至少在艺术中，在艺术创作中他无可置辩地表现出了俄罗斯精神所追求的全世界性，在这一点上已经是一个巨大的启迪。如果说我们的想法是一种幻想，那么对普希金来说，这种幻想至少是建立在这种想法的基础上的。如果他能够活得长久些，那么他很可能显示出为我们的欧洲兄弟所理解的俄罗斯精神的伟大而不朽的形象，会比现在强烈得多地把他们吸引到我们这边来，让他们更亲近我们，会来得及把我们的追求的全部真理向他们解释清楚，因而他们会比现在更加了解我们，会预先了解我们，不会像现在那样不信任地高傲地看待我们。普希金要是能够活得长久些，那么我们之间的误会和争论也许就会比我们现在所看到的少一些。但是上帝作出了另一种决定。普希金在他年富力强的时候与世长辞了，毫无疑问，他把某些伟大的秘密带到坟墓里去了。我们现在就是在他不在人世的情况下去探求这个秘密。

冯 春译

书信摘录

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1838年8月9日

……你自夸读了许多书……请你别以为我会羡慕你。我在彼得高夫^①至少读得不比你少。霍夫曼的全部俄译本和德文本（指无与伦比的《雄猫摩尔》），几乎全部巴尔扎克的作品（巴尔扎克真伟大！他的人物是宇宙智慧的杰作！不是时代精神，而是几十个世纪经过自己的奋斗才在一个人的心中造就这样的结局）。歌德的《浮士德》和他的短诗。波列沃依的历史，《马戈利诺》^②，《水中仙女》^③……还有雨果的作品（《克伦威尔》、《爱尔那尼》除外）……

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1838年10月31日

……我不和你争论，但我要说明我不同意关于诗和哲学的意见。不要以为哲学是简单的数学题目，它的未知数便是自然！请注意，诗人在灵感的突发中能猜透上帝的意旨，也就是完成哲学的使命，因而诗的激情也是哲学的激情，因而诗也是哲学，只

是它的最高级！……不久前我在《祖国之子》上读了评论家尼扎尔④论雨果的文章。啊，他在法国人的眼里地位多么低下！尼扎尔把他的剧本和长篇小说说得一文不值。他们对他，包括尼扎尔在内，是不公正的，他在胡说。还有，把你的剧本的主要思想告诉我，我相信它一定很出色，虽然要构思戏剧人物还短缺了十年的经验，至少我这样认为……

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1840年1月1日

……你来信说我没有读过席勒的作品。你错了，哥哥！我把席勒的诗背得滚瓜烂熟，谈话时引用它，梦呓中也提到它；而且我以为，命中注定在我生活的这样一个时期了解这位伟大的诗人是最合适不过的了，我大概永远不会像当时那样了解他。和他⑤一起读席勒的时候，我以他来验证高尚热情的唐卡洛斯⑥、侯爵波沙⑦、莫尔蒂梅尔⑧。这种友谊给我带来多少痛苦和欢乐啊！现在我将对此永远沉默，席勒的名字于我十分亲切，它是某种能引起许多幻想的奇妙音响；这些幻想是痛苦的，哥哥；这

① 彼得高夫为彼得一世的离宫，位于彼得堡西部，当时是军事工程学校野营所在地。

② 尼·阿·波列沃依(1796—1846)，俄国作家，历史学家，杂志发行人。《马戈利诺》是他创作的浪漫主义剧本。

③ 《水中仙女》(1811)是德国作家富凯(1777—1848)写的著名神话。

④ 尼扎尔(1806—1883)，法国文艺批评家，文学史家，古典主义的信徒。

⑤ 可能指陀思妥耶夫斯基在军事工程学校的同学伊·伊·别列热茨基，当时他俩比较接近。

⑥⑦ 均为席勒剧本《唐卡洛斯》中的人物。

⑧ 席勒剧本《玛丽亚·斯图亚特》中的人物。

就是我不和你谈起席勒以及他所引起的印象的缘故：我只要听到席勒的名字便会感到痛苦……

……我没有把伟大的诗人分成等级，在不了解他们的情况下尤其如此。我从未作过这样的类比，如普希金和席勒，我不知道，你这是从哪儿说起，请把我的话抄寄给我；我一定改正这种类比；可能，我在谈到什么问题的时候把普希金和席勒并列在一起，但我想，在这两个名字之间有一个逗号。他们之间毫无共同之处。把普希金和拜伦放在一起还可以。至于谈到荷马和雨果，你好像是故意不愿理解我似的。我的意思是：荷马（一位传说中的人物，可以看成是由上帝赋予形体、降临到我们人间的基督）只能和基督相比，而不能和歌德相比。哥哥，深入地研究他吧，要理解《伊利亚特》，好好读完它；（你没有读过吧？你别抵赖。）在《伊利亚特》中，荷马使整个古代世界的精神生活与尘世生活融为一体，其作用完全和基督之于新时期相同。现在你能理解我吗？维克多·雨果作为一个抒情诗人纯粹具有天使般的性格，基督般纯真的诗歌方向，在这方面谁也无法与之相比，无论是席勒（因为席勒不是基督教诗人），还是抒情诗人莎士比亚——我读了他的十四行诗的法文译本——无论是拜伦，还是普希金。只有荷马对使命具有不可动摇的信心，天真无邪地相信他为之献身的诗神，在诗歌起源的流派方面他与雨果相似，但仅仅是在流派方面，而不是在思想上，思想是大自然赋予他并由他表现出来的，但我讲的不是这些。杰尔查文^①看来在抒情诗方面要高出他们二人……这下可要训斥你了：谈到形式的时候，你几乎发疯了；我早就猜到了你头脑中的这种小小的波动，我不是开玩笑这样讲。不久前你对普希金也讲过类似的话！我置之不理也不是没有原因的。关于你的形式问题在下次信中再

^① 杰尔查文(1743—1816)，俄国诗人。

谈,现在既无时间,也无地方,不过请你告诉我,谈到形式的时候,你怎么会说出这样的话来:无论是拉辛①,还是高乃依②,都不可能被我们欣赏(?!?),因为他们作品的形式不完美。你真是一个可怜的人!而且还这样巧妙地对我说:莫非你以为他们没有诗意?拉辛没有诗意?热情洋溢的、狂热的、热爱自己理想的拉辛没有诗意?居然可以提出这类问题。你读过《安德罗玛克》③吗?哥哥!你读过《依菲热妮》④吗,难道你会说这不美。难道拉辛的阿基琉斯⑤不是荷马式的吗?拉辛也剽窃了荷马,但这是怎样剽窃的啊!他作品中的妇女写得真好!你该理解他。拉辛如果不是天才,他能创造出剧本来吗!他只是应该仿效高乃依。而《菲德拉》⑥呢?哥哥!如果你不承认这是最高尚的、纯洁的本性和诗意的话,那你就天知道是什么人了。这是莎士比亚的笔法,虽然还只是一座石膏像,而不是大理石像。

现在来谈谈高乃依?请注意,哥哥。我现在不知对你说什么才好;好像是伊万·尼基福罗维奇说过:**“只有吃饱了豌豆才有劲儿讲。”**你没有读过他的作品,因此才说错了。你是否知道,就高大的人物形象,浪漫主义的精神而论,他与莎士比亚不相上下。你真可怜!你对一切只有一种反驳的意见:**“古典主义的形式。”**可怜虫,你知道吗,只是在可怜的、没有才华的苦人儿若代尔⑦写出不堪卒读的《女俘克娄巴特拉》之后五十年,在特列季

① 拉辛(1639—1699),法国古典主义剧作家。

② 高乃依(1606—1684),法国古典主义戏剧的创始人。

③ 《安德罗玛克》(1667),拉辛的五幕诗剧。

④ 即《依菲热妮在奥利德》(1674),拉辛的作品。

⑤ 阿基琉斯为希腊神话和荷马史诗《伊利亚特》中的人物。

⑥ 《菲德拉》(1677),拉辛的作品。

⑦ 若代尔(1532—1573),法国戏剧家,他的《女俘克娄巴特拉》(1552)被认为是法国第一部悲剧,具有古典主义因素。

⑧ 龙萨(1524—1585),法国诗人,七星诗社的领袖。特列季亚科夫斯基(1703—1769),俄国诗人,理论家,十九世纪上半期被称为“庸才”,陀思妥耶夫斯基对龙萨持否定态度,故以特列季亚科夫斯基称之。

亚科夫斯基-龙萨^③和差不多是高乃依的同时代人、毫无感情的蹩脚诗人马莱伯^①之后才出现了高乃依。他有什么可能去创造结构的形式？好在他采取了塞内加^②作品的形式。你读过他的《西拿》^③吗。在奥古斯都的神圣的外形面前，在他的面前……^④卡尔·莫尔，斐爱斯柯，退尔，唐卡洛斯。^⑤这是莎士比亚都可以引以为荣的。可怜的人。如果你没有读过，那么就去读吧，特别是奥古斯都和西拿的对话，他原谅了西拿的背叛（但这是怎样原谅的啊？）。你会看到，只有受到侮辱的天使才会进行这样的谈话。特别是奥古斯都讲：“让我们成为朋友吧，西拿。”你读过《贺拉斯》^⑥吗？难道荷马的作品中能找到这样的人物？老贺拉斯是狄俄墨得斯^⑦，小贺拉斯是大埃阿斯^⑧，但具有阿基琉斯的精神，库里阿斯^⑨是帕特罗克洛斯^⑩，是阿基琉斯，这便是唯一能表达爱情和责任的忧伤的一切。这一切多么伟大。你读过《熙德》^⑪吗？你去读吧，无用的人，去读吧，然后再去崇拜高乃依。你侮辱了他！你去读一读他的作品。如果他的崇高理想在《熙德》中没有充分展开的话，那么浪漫主义要求的又是什么呢！唐罗德里克^⑫的性格写得多好，还有他的小儿子，他的情妇！结局写得多好！……

① 马莱伯(1555—1628)，法国诗人。

② 塞内加(约前4—公元65)，古罗马政治家、悲剧作家。

③ 《西拿》(1640)是高乃依的剧本，罗马皇帝奥古斯都和其部下的将军西拿均为该剧的主要人物。

④ 原信缺字。

⑤ 分别为席勒剧本《强盗》、《斐爱斯柯》、《威廉·退尔》、《唐卡洛斯》中的主人公。

⑥ 《贺拉斯》(1640)，高乃依的剧本。贺拉斯为剧中人物。

⑦ 狄俄墨得斯为古希腊神话中的人物。

⑧ 希腊神话中的英雄忒拉蒙之子埃阿斯，常称大埃阿斯。

⑨ 《贺拉斯》一剧中小贺拉斯妻子的三个孪生兄弟，名库里阿斯。

⑩ 希腊神话中的英雄，阿基琉斯的密友。

⑪ 《熙德》(1636)，高乃依的代表作。

⑫ 唐罗德里克是《熙德》一剧的男主人公。

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1846年2月1日

我们的读者，正如普通人一样，只有直感，没有文化修养。不理解怎么能以这种风格写作。他们总是习惯于到处看到作者的面貌，可是我却不露脸，他们都不会猜到讲话的是杰弗什金^①，而不是我，而且杰弗什金如果换一种方式便不会讲了。有人说小说冗长，但其中并无废话。有人（别林斯基等人）认为我身上有一种清新独特的气息，它表现在我运用分析，而不是综合，也就是说，我向纵深发展，通过对原子的分析抓住整体。而果戈理则直接抓住整体，因而不像我那样深刻。你读完后便会感觉到的。我的前程似锦，哥哥！

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1849年12月22日

……哥哥！我不忧伤，也不泄气。生活终究是生活，生活存在于我们自身之中，而不在于外界。以后我身边会有许多人，在他们中间做一个人并永远如此；不管有多么不幸，永不灰心和泄气，这就是生活的意义和它的任务。我意识到这一点。这一思想已与我融为一体了。真的，真是这样！那样的一颗脑袋，即进

^① 陀思妥耶夫斯基的小说《穷人》中的主人公。

行创造，以艺术的崇高生命为生活内容，理解并习惯于精神的最高要求的那样一颗脑袋，已经从我的肩膀上砍下来了。记忆和我所创造的、但还来不及得到艺术体现的形象仍然存在。确实，这些记忆和形象折磨着我！但我的心还在跳动，还是原来那样的血肉之躯，他有爱，有痛苦，有怜悯，有记忆，而这一切终究是生活……

难道我将永远不能拿起笔来创作吗？我想四年之后会有可能的。如果我写出作品，我一定全都寄给你。有多少遗留下来的并经过我重新创造的形象在我脑海中消逝和失去光彩，或者化为毒液流入血液！确实，如果不能写作，那么我必然死亡。最好坐十五年牢，但可以写作！

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1854年2月22日

……我在狱中得到了多少民间的典型和人物啊！我和他们一起住惯了，因而，我觉得，对他们很了解。有多少流浪汉和强盗的故事以及一般平民不幸生活的故事啊，足够写出几大本。多么好的人民！总之我的时间没有白过。如果我对俄罗斯还不够了解，至少我很好地了解了俄罗斯人民，而且了解得如此充分，能达到这样深度的人大概是不多的。这是我小小的自尊心！我希望是可以原谅的。

致娜·德·冯维辛娜

1854年2月下旬

……我向您谈谈自己，我是时代的孩童，直到现在，甚至（我知道这一点）直到进入坟墓都是一个没有信仰和充满怀疑的孩童。这种对信仰的渴望使我过去和现在经受了多少可怕的折磨啊！我的反对的论据越多，我心中的这种渴望就越强烈。可是上帝毕竟也偶尔赐予我完全宁静的时刻，在这种时刻我爱人，也认为自己被人所爱，正是在这种时刻，我心中形成了宗教的信条，其中的一切于我说来都是明朗和神圣的。这一信条很简单，它就是，要相信：没有什么能比基督更美好、更深刻、更可爱、更智慧、更坚毅和更完善的了，不仅没有，而且我怀着忠贞不渝的感情对自己说，这决不可能有。不仅如此，如果有谁向我证明，基督存在于真理之外，而且确实真理与基督毫不相干，那我宁愿与基督而不是与真理在一起。

致米·米·陀思妥耶夫斯基

1858年5月31日

……我现在正为《俄罗斯导报》写一部作品（篇幅较大的中篇小说），糟糕的是我没有和卡特科夫商定每一印张的稿费就写起来了，在这种情况下我只得信赖他的公平合理。今年我也要给《俄罗斯言论报》寄东西去；我希望能实现。但不是长篇小说，

而是一部中篇小说^①。至于长篇小说，我将推迟到回俄罗斯以后再写。我必须这样做。这部小说的主题相当有趣，人物是崭新的，过去从未有过。但由于这种人物大概目前在俄罗斯的现实生活中十分风行，根据潮流和大家的思想来判断，现在尤其如此，那么我相信，回到俄罗斯以后我将以崭新的材料来丰富我的小说。不必匆忙，我亲爱的朋友，而是要努力写好。你写道，亲爱的，我大概很自尊，想一鸣惊人，因此一直坐着，想孵出一部杰作来。假定是这样吧，但由于我对写出长篇小说已经不再关心，现在我写的是两部只要能过得去就行的中篇小说（愿上帝保佑！），那么我现在实在没有什么可以孵出来的了。不过这算你的什么理论啊，我的朋友，说什么一幅图画应该是一挥而就，等等，等等。你是什么时候信它的？你该相信，什么事都需要付出劳动，而且是艰巨的劳动。你该相信，普希金的一首轻快而优美的诗，不过短短的几行，因而看来似乎是信手写就的，其实普希金写得很慢，而且不断修改。这是事实。果戈理的《死魂灵》写了八年。一挥而就的东西总是不成熟的。据说，莎士比亚的手稿中没有修改的痕迹，正因为如此，他的作品有许多荒唐和枯燥乏味的地方，如果花些力气，就会更好一些。你显然把灵感，即最初的、刹那间形成的情景或者内心活动（灵感总是这样出现的）和写作混同起来了。譬如，我总是立刻记下最初在我眼前浮现的场景，为它高兴；可是以后便整年整月对它进行加工，它多次激起我的创作热情，而不是一次（因为我喜爱这一场景），并多次进行增删，就像我过去做的那样，请你相信，结果就好得多。只要有灵感就好，如果没有灵感，当然是写不出东西来的。

① 指《舅舅的梦》（1859）。

致米·尼·卡特科夫

1865年9月上半月^①

据我所知，小说^②的主题思想不会与贵刊的倾向发生矛盾，相反，二者是一致的。这是一次犯罪的心理报告。故事发生在当代，在今年。一个年轻的大学生，被校方开除，他出身于小市民，生活极度贫苦，由于轻浮和思想的不稳定，接受了存在于社会情绪中的某些奇怪的“尚未成熟的”思想影响，决定一举摆脱自己十分困难的处境。他下决心杀死九等文官的妻子，一个放高利贷的老太婆。她愚蠢，又聋，又病，又贪婪，收取吓人的利息，狠毒，吞噬别人的生命，把自己的妹妹当作佣人加以折磨，“她毫无用处”，“她何必活在世上？”“她对谁有好处？”以及诸如此类的问题使年轻人思想混乱了。他决定杀死她，抢走她的钱，使生活在小县城的母亲幸福，让他在地主家里当家庭教师的妹妹摆脱能致她以死命的、地主家长的淫欲，以便自己能完成学业，出国，以后一辈子都做一个正直的人，坚定而不动摇地履行“对人类的人道主义的义务”。这一切当然能“抵销罪行”，如果对待老太婆的行为可以算得上一桩罪行的话，因为她既聋，又愚蠢，狠毒，有病，她自己也不知道为什么活在世界上，说不定一个月之后就会自然死亡。

尽管如此，要进行这类犯罪活动是非常困难的，就是说，几乎总是由于粗心而把痕迹、证据等等暴露在外，会构成必然找出

① 这是一封信的草稿，并未注明日期。现在注明日期是原书的编者经过研究后确定的。

② 指长篇小说《罪与罚》。

凶手的许多机会，他非常偶然地，而且迅速又成功地进行了凶杀活动。

他在凶杀之后到最终的悲惨结局，几乎有一个月平安无事。对他没有，也不可能有任何怀疑。正在这时候才展开了犯罪的整个心理过程。无法解决的问题在凶手的面前出现了，难以想象和出人意外的感情折磨着他的心。上帝的真理和人间的准则取得了胜利，结果他**不得不**去自首。他不得不这样做，哪怕是死在牢房里，因为他又能和人们交往；他在犯罪之后马上感觉到的与人类隔绝和分离的感情使他万分痛苦。真理的法则和人的本性占了上风……罪犯决定以承受痛苦来赎自己的罪。不过我感到要完全说明我的思想也很困难。

此外，我的小说还暗示一种思想，即法律所规定的对犯罪的惩罚对于犯人的威慑作用要比立法者所设想的轻得多，部分原因是**他本人在道义上要求惩罚**。

……很自然，我在现在的这一叙述中没有谈到小说的思想——只讲了情节。我可以担保情节动人，但写得是否有艺术性，我自己就不便评论了。我曾写过很多非常蹩脚的作品，因为要赶时间或有其他原因等等。可是这部作品我没有匆忙从事，而且写得很有激情。我一定努力，哪怕只是**为了自己**，一定要把它写得更好些……

致阿·尼·迈科夫

1868年1月12日

……我的情况是这样：**我工作并感到痛苦。您了解创作是怎么一回事吗？不，上帝保佑，您不了解！您似乎从未根据预约**

和规定的尺码来进行创作，因此您也没有体验过难以忍受的**痛苦**。我之所以向《俄罗斯导报》预支了大笔款子（可怕！四千五百卢布），因为我在年初感到完全有把握，以为灵感不会离开我，将近年底的时候，富有诗意的思想会发出闪光并艺术地展开，我能使一切都满意。在我的头脑和心底里常常闪现和感觉到艺术思想的许多萌芽，这就更使我感到必然如此。但仅仅是闪现还不行，需要的是完美的体现，它总是突如其来，难以估计它会在什么时刻完成；只有在心里有了完整的形象之后，才可以进行**艺术创作**。这时候才可以准确无误地作出估计。这样，我整整一个夏天和秋天对各种思想（有些思想非常有趣）进行综合，某些经验总是使我预感到一些思想的虚假，或者有难度，或者缺乏生命力。最后我选定了一种思想便开始工作，写了很多，但在新历十二月四日全给我扔掉了。请您相信，这部长篇小说很可能是平庸之作，它使我感到十分厌恶的原因正是因为它平庸，而不是**绝对优秀**，我可不需要这样的作品。

……现在来谈谈这部长篇小说，以便结束这一话题：说实在的，我自己对我寄走的东西完全心中无数。我的初步意见是：这部作品在形式上并不动人，也根本不会产生强烈的印象。有一个思想早就在折磨着我，但我不敢以它来写小说，因为这个思想很难处理，而且我尚未充分把握住它，尽管它很动人，我也很爱它。这一思想就是：**描绘一个十全十美的人**。依我看来，再也没有比这更困难的了，尤其在我们这个时代。您，当然，会完全同意这一见解的。这个思想过去在某个艺术形象中也有所体现，但仅仅是**某个**而已，而需要的却是完整的形象。只是我走投无路的处境才迫使我去表现这个尚未成熟的思想。我好像在玩轮盘赌，作了一次冒险：“也许，下笔之后会自然展开的！”这是不可原谅的。

小说的大纲大体上已经有了。后来的细节也隐约可辨，非

常吸引我并支持着我的热情。可是整体呢？可是主人公呢？因为整体在我的作品中总是体现在主人公身上。历来都是这样安排的。我必须树立起一个形象。下笔以后他能否展开呢？您不妨想象一下，不由自主地出现了多么可怕的情况啊：原来，除了主人公，还有一个女主人公，因而是**两个主人公**！！而且，除了这些主人公，还有两个人物——十分重要，就是说，与**主人公差不多**（我必须交待的次要人物数量之多是难以计算的，加上小说共有八部）。在四个主人公之中，有两个**在我的心中**已很明确，还有一个连影子也没有，而第四个，即主要的，即第一位的主人公还很模糊。也许，他在我的心中倒并不模糊，但他很难表现。一般说来，需要增加（至少）一倍的时间才能写出来。

致索·亚·伊万诺娃

1868年1月13日

……长篇小说^①的主要思想是描绘一个绝对美好的人物。世界上再也没有比这件事更难的了。特别是现在。所有的作家，不仅是俄国的，甚至是全欧洲的作家，如果谁想描绘**绝对的美**，总是感到无能为力。因为这是一个无比困难的任务。美是理想，而理想，无论是我们，还是文明的欧洲，都还远未形成。世界上只有一个绝对美好的人物——基督，因此这位无可比拟、无限美好的人物的出现当然也是永恒的奇迹（《约翰福音》也是这个意思，他把奇迹仅仅看作是美的体现、美的表现）。但我扯得太远了。我只想指出，在基督教文学的美好人物当中，堂吉珂德是最完整的

① 指《白痴》。

一个。但他之所以美好，唯一的原因是他同时又滑稽可笑。狄更斯的匹克威克（比堂吉珂德所表现的思想要差得多，但毕竟体现了重要的思想）也是可笑的，正因为如此才动人。对被嘲弄的和非常可贵的美产生了同情，因此引起读者的好感。激起同情，这是幽默的奥秘。冉阿让^①也是一个有力的尝试，他以自己的悲惨遭遇和社会对他的不公平而引起人们的同情。而在我的长篇小说中诸如此类的东西完全没有，因此我非常担心它会彻底失败。有些细节也许还不错。我担心它很枯燥。小说很长……

致阿·尼·迈科夫

1868年12月23日

……唉，我的朋友！我对现实和现实主义的理解与我们的现实主义作家和批评家完全不同。我的理想主义比他们的现实主义更为现实。天哪！讲清楚我们大家，我们俄国人，在近十年来我国思想发展过程中的体验，这难道不会引起现实主义作家的大喊大叫，说这是虚幻吗！可是这却是本来的、真正的现实主义！这才是现实主义，只是更为深刻，而他们的则很浅薄。实质上柳比姆·托尔措夫难道不是微不足道吗，可是这已经体现了他们的现实主义所允许的理想主义成分的全部内容了。^② 太深刻的现实主义，没什么好说的！用他们的现实主义连现实生活中存在的百分之一的事实都说明不了。而我们的理想主义曾经预

① 法国作家雨果的长篇小说《悲惨世界》的主人公。

② 柳比姆·托尔措夫是奥斯特洛夫斯基的剧本《贫非罪》的主人公。俄国批评家阿·格里戈里耶夫常以奥斯特洛夫斯基的创作论证自己的观点，特别欣赏柳比姆·托尔措夫这个人物，对此陀思妥耶夫斯基表示异议。

测到了事实，已经得到了证实。我亲爱的朋友，请您不要笑话我的自尊心，我像保罗一样：“无人夸我，我只得自夸。”^①……

致尼·尼·斯特拉霍夫

1869年3月10日

……非常感谢您，亲爱的和尊敬的尼古拉·尼古拉耶维奇，您关心我。我像原先那样健康，即比起彼得堡时，我的癫痫病发作得甚至不太厉害了。最近，在一个半月以前，我全部精力都投放在《白痴》的结尾上。请您像原来答应过的那样来信告诉我您对《白痴》的意见；我急切地期待着它。我对现实（艺术中的）有自己独特的看法，而且被大多数人称之为几乎是荒诞的和特殊的事物，对于我来说，有时构成了现实的本质。事物的平凡性和对它的陈腐看法，依我看来，还不能算现实主义，甚至恰好相反。在每一期的报纸上您可以读到许多实在的和奇怪的事实的报道。对于我们的作家来说，这些事实是荒诞的，而且也不被他们所注意；可是它们却是现实，因为它们是**事实**。谁来指出它们，给予解释并记录下来呢？它们每时每刻每天都有，并不**特殊**。如果艺术家的思想深度不能超过自己作品中所描绘的人物，如（冈察洛夫的）莱斯基的思想深度，那又成何体统？莱斯基算什么？根据陈腐的观点描绘了一个虚假的俄国特点，即一个人总是在开始行动，自视甚高，却连一件小事都完成不了。多么陈旧！多么陈腐而空洞的思想，而且完全是不正确的！这是一种早在别林斯基

^① 保罗为《圣经》中的人物，在《保罗达哥林多人后书》中，他历数自己的功绩，有“我自夸固然无益，但我是不得已的”等语。

生前就存在的对俄国人的诽谤。这种对现实的观点和理解是多么浅薄和低下。总是一成不变，老调重弹。我们就是这样让全部现实在我们鼻子底下溜走了。谁来指出事实并对它们进行深入研究呢？对屠格涅夫的中篇小说我也不谈了。它算什么只有鬼知道！难道我的荒诞的《白痴》不是现实，而且是最平凡的现实！正是现在才必然在我们脱离了根基的社会阶层中产生出这样的人物，这类社会阶层才真正变得荒诞了。不过没什么可说的！在长篇小说①中许多地方写得匆忙，许多地方拖泥带水，不很成功，但有些地方是成功的。我维护的不是长篇小说，而是我的思想。您写信来吧，把您的意见尽可能坦率地告诉我。您越是骂得厉害，我越是高度评价您的坦率。

致阿·尼·迈科夫

1869年5月27日

……我觉得，构思在诗人的心中出现，是好比一块天然的宝石。一颗金刚钻，已经完全成形，具有自己的全部特性，这就是作为**创造者**和**创作者**的诗人的首要任务，是他创作的第一阶段，也可以说，创造者甚至不是他，而是生活，是生活的有力本质，是有灵的和真正的上帝，他有时把自己的力量集中于造物的多样化，但主要是把自己的力量倾注到伟大的心灵之中和有才华的诗人身上，因此，如果诗人自己不是创造者（应该同意这一点，特别是作为行家和诗人的您，因为突然从诗人心灵里产生的作品太完整、太定形也太成熟了）——如果他本人不是创造者，那么，至少

① 指《白痴》。

他的心灵便是产生钻石的矿场，没有这样的矿场是没有地方可以找到钻石的。然后诗人便该做**第二件事**，已经不是那样深邃莫测的了，而只是像一个艺术家所做的那样：这就是有了钻石之后将它加工和镶嵌（这时候诗人几乎和一个珠宝匠差不多）。

致米·尼·卡特科夫

1870年10月20日

我的小说描写的一件大事是众所周知的涅恰耶夫在莫斯科杀害伊万诺夫的案件。但我得赶紧声明：无论是涅恰耶夫，还是伊万诺夫，或是凶杀案的详情，我除了报纸以外原来一无所知，现在也完全不知道。不过如果我知道，那我也不会单纯复制。我只是撷取已经发生的事实。我的想象可以与现实情况完全不同，我的彼得·韦尔霍文斯基^①可能与涅恰耶夫毫无共同之处；但我觉得，我的受到极大震动的头脑通过想象创造了一个与这一暴行相适应的人物、典型。毫无疑问，表现这样的人物不无裨益，但是仅仅他一个人是不会对我有吸引力的。我以为，这类卑微的畸形怪物不值得文学描写。使我自己也感到惊讶的是：这个人物在我的小说中近乎一半是一个丑角式的人物。因而，虽然这一事件处于小说中的重要地位，只不过是另一登场人物的道具和布景，只有这个人物才堪称长篇小说的主角。

另一个人物（尼古拉·斯塔夫罗金^②）也阴森可怕，也是个恶棍。但我以为他是悲剧性的人物，虽然许多人读完以后想必

①② 《群魔》中的人物。

会说：“这是怎么一回事？”我着手写作关于这一人物的长篇作品，因为我早就想描绘这一人物了。我以为，这是俄国的典型人物。如果他在我的作品中不成功，那我将感到非常非常伤心。如果我听到这是一个矫揉造作的人物的评语，那就更要伤心了。我描写这一人物是出于真情实感。当然，这类人物很少以充分典型的面貌出现，但这是俄国的性格（属于一定的社会阶层）。不过在长篇小说结束之前，请暂缓评论我吧……我似乎有种感觉，这个人物我是能写好的。现在我暂且对他不作详细的说明，我担心说不到要害处。我只是指出一点：这一性格在作品中是通过场面和情节，而不是通过议论来刻画的，因此，这个人物还有希望立起来。

致尼·尼·斯特拉霍夫

1870年10月21日

……我至今没有给您回信，因为正埋头给《俄罗斯导报》写一部长篇小说^①。总是不满意，进行了多次修改，最后我只得起誓：在完成我自己提出的任务之前，我不仅不读书，不写信，甚至目不斜视。这还不过是刚刚开始。确实，小说的中间部分写好了许多，其中有许多报废了（当然不是全部）。我仍然在琢磨一个开端。这不是好的征兆，但总想做得更好一些。据说，艺术家叙述的调子和方式应当是自然产生的。确实如此，但有时会游移不定并要寻找恰当的调子和方式。总而言之，从来没有一部作品花去我这么多的精力。开始时，即去年年底，我认为它已

^① 指《群魔》。

经酝酿成熟、构思完毕，便掉以轻心了。后来真正的灵感在我头脑中出现——突然爱上了一种东西，便双手抓住不放，于是便把已经写成的东西废掉了。后来，在夏天又发生了变化，出来一个新人物，要求成为小说的真正主人公，因而原来的主人公（是一个非同寻常的人物，但确实不配作主人公）就退居第二位。新的主人公如此吸引着我，我又开始修改。而现在，当我把第一部的开端寄给《俄罗斯导报》编辑部之后，我突然感到恐惧：我为我选了一个力不胜任的主题而担心。我真的担心，感到痛苦！同时，我也并非随便引入一个人物。我在长篇小说的大纲中预先记下了他的全部作用（我的大纲有几个印张之多）而且他的作用全是通过场面，即情节，而不是议论来表现的。因此我以为这个人物站得住，甚至可能是前所未有的，我抱有希望，但又担心。最后也确实该写一点严肃的东西了。不过也可能失败。但不管怎样，一定要写下去，因为修改花掉了我许多时间，我写得非常之少……

……我很欣赏论波隆斯基的文章。真正的诗的实质是什么？这无疑是一个重要的题目。但是我觉得，如果您同时能就什么才是虚伪的装模作样的诗的问题展开论述，那就会更好。我向您起誓，尼古拉·尼古拉耶维奇，现在的读者和我们青年时代的读者大不相同了。有许多东西都要向现在的读者重新解释。

致瓦·德·奥博连斯卡娅^①

1872年1月20日

……我非常感谢您对我的长篇小说的关心：我永远珍惜像

① 瓦·德·奥博连斯卡娅，俄国无名女作家。

您这样的真诚的评价，您的夸奖我引以为荣。正是为了这样的夸奖才生活和创作，而我们文学界的一切，相反，都是那样相对，那样模棱两可和深有城府，因而全都是乏味的官样文章，特别是夸奖和赞扬的话。您拟将我的长篇小说^①改编成戏剧，对此我当然完全同意，况且我已立了一条规矩——绝不阻挠这类尝试。但是我不得不向您指出，这类尝试几乎从未取得成功，至少从未取得完全成功。

艺术自有其奥秘，其叙事的形式完全不同于戏剧形式。我甚至相信，对艺术的各种形式来说，存在着与之相适应的种种艺术思维，因此，一种思维决不可能在另一种与它不相适应的形式中得到体现。

倘若您为了改编成戏剧而将长篇小说尽量加以改写和变动，只保留某个情节，或者取其基本思想而将情节另行安排，那就又当别论了……请您千万别将这些话视为劝阻。再说一遍，我完全赞同您的打算，而您不达目的誓不罢休的决心令我高兴……

致赫·达·阿尔切夫斯卡娅^②

1876年4月9日

您说我“出《日记》是将精力耗费在琐事上”，类似的话我在这儿也听说过。顺便告诉您，我得出一个不可动摇的结论：一个讲究艺术性的作家，除了诗歌而外，他对于所描写的现实（历史的或现状的）应该了解得非常精确。依我看，我们国内精于此道

① 指《罪与罚》。

② 赫·达·阿尔切夫斯卡娅（1843—1915），乌克兰著名教育家。

的只有一个人——列夫·托尔斯泰伯爵。我高度赞赏的长篇小说家维克多·雨果(请您设想一下,为此我曾得罪过已故的丘特切夫,他说我的小说《罪与罚》比《悲惨世界》高明)尽管在研究细节方面有时候过于拖沓,但是毕竟进行了令人赞叹的研究,要不是他的话,这些情况也许永远不会被人们知道。这就是为什么我在准备写一部卷帙浩繁的长篇小说^①时打算专门研究的原因,不是研究现实本身,对此我已经够熟悉了,而是它的种种细节。对我来说,现实中最需要研究的是年轻一代以及现代的俄国家庭,我预感到它早已不是二十年之前的那种状况了。当然也有其他种种问题。我已经五十三岁^②,稍有疏忽便会落后于这一辈人。前几天我遇见冈察洛夫,我真心诚意地问他:他是否完全理解当前的现实或者已经无法理解某些东西。他直截了当地回答说:许多东西已经“无法理解”。当然我心里明白,这位**大智大慧的人**不仅能够理解,而且能够开导别人,但是在我询问他的那种意义上(他一听便懂),当然他并非不理解,而是不愿意理解。“我的理想以及我毕生珍爱的东西对我来说最为宝贵,”他补充说,“我希望守着这些东西度过我的余生。而要我悉心研究这些人(他向我指了指涅瓦大街上的行人),我感到是个累赘,因为这要花去我宝贵的时光……”不知我说的话您是否理解,赫里斯基娜·达尼洛夫娜,可是我还想在深刻理解事物的基础上写点东西,因此有时候要一边用心钻研一边写《作家日记》,以便使我众多的印象不至于白白地消失。

① 指长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》。

② 陀思妥耶夫斯基生于一八二一年,此时应为五十四岁。

致瓦·阿·阿列克谢耶夫^①

1876年6月7日

……基督知道单靠食物无法使人获得新生。倘若缺乏精神生活，缺乏美的理想，人就会忧伤，死亡，发疯，自杀，或者沉湎于种种多神教的幻想。由于基督本身和他的言行体现了美的理想，因而他决定：最好把美的理想播种在人们的心里，内心有了这种理想，彼此就会亲如兄弟，那时候彼此就会帮助，大家也就会富裕起来……

假如同时给予**美和粮食**呢？那样的话，人的**劳动、个性、为亲人作出自我牺牲的精神**将荡然无存，一言以蔽之，人的整个生命，生活的理想将消失殆尽。因此最好只告诉他们一个精神上的理想。

致柳·亚·奥日金娜^②

1878年2月28日

……您以为我是那种能够匡正人心、拯救灵魂和排忧解难的人吗？有时候人们来信这样说我，可是我十分清楚，我更大的本领倒不如说是散布失望和厌恶。我并不善于安慰别人，尽管有时候这样做。要知道许多人需要的仅仅是得到别人的安慰而

① 瓦·阿·阿列克谢耶夫(1828—1884)，俄国独唱演员。

② 柳·亚·奥日金娜，陀思妥耶夫斯基的熟人和崇拜者。

已……

致尼·阿·柳比莫夫

1879年5月10日

今天我已将供《俄罗斯导报》五月号发表的《卡拉马佐夫兄弟》两个半印张(至少)的稿件寄往《俄罗斯导报》编辑部您的名下。

这是第五卷,标题是《赞成与反对》,但并非全文,仅仅是其中的二分之一……在我看来这第五卷是小说的高潮,应该写得特别仔细。这一卷的宗旨,从所寄文稿中您可以看到,就是要描绘存在于脱离现实的俄国当代青年中的那种极端的渎神行为和进行破坏的思想苗子,在表现渎神行为和无政府主义的同时,我目前准备在佐西马长老——小说的主人公之一——的临终遗言中对此加以驳斥。我承担这一任务的困难是显而易见的,因此,尊敬的尼古拉·阿列克谢耶维奇,您当然会理解,并且原谅我为什么情愿把这一卷分两期刊出,而不愿意由于我的仓促而破坏这一高潮部分。就总体来说,这一章充满了变化,在我所寄奉的文稿中,我描绘的仅是小说主要人物之一的性格,反映了他的基本信仰。这些信仰恰恰就是所说的现代俄国无政府主义的大杂烩。它所否认的不是上帝,而是上帝造物的意义。整个社会主义的由来从否认历史现实的作用开始,发展到破坏和无政府主义的纲领。无政府主义的骨干对自己的信仰在许多情况下是矢志不渝的。我的这位主人公选择的问题依我看是无可辩驳的,小孩子受罪是荒谬的,从而得出整个历史现实是荒谬的结论。我不知道有没有写好,但我确信这个人物的面目极其真实。《《群魔》

中有许多人物被人指责为虚幻，后来呢，说来您也许不信，这些人都被现实所证实，都被正确地猜测到了。譬如波别多诺斯采夫曾告诉我被抓获的无政府主义者中的两起情况，这些无政府主义者与我在《群魔》中塑造的人物惊人地相似。）我所寄手稿中主人公说的话在现实中都是有根有据的。所有种种有关孩子的荒唐事都曾经发生过，存在过，在报刊上披露过，我甚至可以指出刊登在什么地方，我一点没有杜撰。一位用狗残害儿童的将军以及整个事实——都是真实的事件，似乎刊登在今年冬季的《文献》杂志上，许多报纸都曾转载。下一期（六月号）我将彻底批驳我的主人公亵渎上帝的行为。因此我现在写起来提心吊胆，诚惶诚恐，把自己这项任务（粉碎无政府主义）视为公民的业绩……

致维·费·普齐科维奇^①

1879年6月11日

……我将在小说^②中阐述几个想法和观点，我担心他们不太欣赏，因为在小说完稿之前这些想法和观点确实很可能被曲解。现在我担心的事终于发生了，他们对我吹毛求疵：柳比莫夫寄来的校样上做了种种记号，打了许多问号。迄今为止我一直在设法说服他们，不过今天我寄出了供六月号发表的稿子后十分担心，怕他们会大发雷霆，说不能刊登。

① 维·费·普齐科维奇(1843—1909)：《公民》杂志编辑。

② 指《卡拉马佐夫兄弟》。

致尼·卢·奥兹米多夫

1880年8月18日

……您说您直到现在还不让您的女儿读文学作品，生怕发展她的想象力。我以为这样做不完全对；想象是人的天性，更何况是小孩。孩子的想象力从小比别的能力更加发达，并要求得到满足。你不去满足它的要求，那就会扼杀它，或者相反——放任自流，使它过分发达（这是有害的）。这样的硬性规定只会使孩子的心灵过早地枯萎。美的感受在童年是绝不可少的。我十岁就在莫斯科观看莫恰洛夫^①演出席勒的《强盗》，我要告诉您，我当时获得的强烈印象对我的精神方面产生了良好的影响。十二岁，我在乡间度假期间读了司各特的全部作品，虽然我发展了自己的想象力和感受力，不过我把它引导到好的方面，而不是坏的方面，更不用说我把从阅读中获得的许许多多美好和高尚的印象应用到了自己的生活中，它们在我内心构成了一种抵制诱惑、情欲和腐蚀的巨大力量。

致 尼·亚

1880年12月19日

您的儿子多大年龄——这一点您没有指出。我只能笼统地

^① 巴·斯·莫恰洛夫(1800—1848)，俄国著名悲剧演员。

谈谈：您应该把那些产生**美感和激发崇高思想**的东西拿给他看，如果他已年满十六岁，那么让他看茹科夫斯基、普希金、莱蒙托夫的作品；如果他喜欢诗歌，那就让他读盖尔别里翻译并出版的席勒、歌德和莎士比亚的作品，务必让他读屠格涅夫、奥斯特洛夫斯基、列夫·托尔斯泰的作品，特别是列夫·托尔斯泰（果戈理的作品无疑应该全部读）。一句话，读俄国的所有经典作品。要是他爱上了历史，那是件好事情。让他读索洛维约夫、斯罗萨的世界史，以及普列斯各特的《征服墨西哥史》和《征服秘鲁史》这样一些史学专著。最后，让他读司各特和狄更斯作品的译本，虽说这些译本很难得到。看来我介绍给您的书目太多了。假如把这些作品仔仔细细、认认真真地读一遍，那他就是一个有文化素养的人。如果愿意的话，还可以给他读别林斯基的作品，其余批评家的作品暂时可以不看。要是他还不到十六岁，那么这些书就要有选择地给他，选择的时候要考虑这样一个问题：他能否看懂。他能懂的，就给他。狄更斯和司各特的作品十三岁的孩子就可以看了。

比这些更要紧的当然是《福音书》，翻译的《新约》。要是能够阅读原文（即教会斯拉夫语），那就再好没有了。

《福音书》和《圣徒传》是非读不可的。

冯增义 徐振亚译

记事本、文艺作品摘录

序言提纲

事实。大家视而不见。大家都不注意。没有公民，而且谁也不愿意花力气和迫使自己去考虑和注意。我不能置之不理，批评家关于我描绘的不是真正生活的一切叫嚣都没有说服我改变信念。我们的社会没有基础，没有形成行为准则，因为根本不存在生活。巨大的震荡，一切都停顿了，一切都在衰败，似乎一切都被否定和不存在。而且不像西方只限于表面，而是在内部，在道德上。我们一些高度艺术地描绘了中上层（家庭的）生活的有才华的作家，托尔斯泰、冈察洛夫以为，他们描绘了大多数人的生活，而我以为，他们才描绘了特殊的生活。相反，他们的生活是特殊的生活，而我的生活是一般的生活。后代会证实这一点，他们会比较公允，真理是属于我的。我相信这一点。

有人说，我描绘了真正的响雷，真正的雨水，好像在舞台上一样。哪儿有呢？莫非是拉斯柯尔尼科夫、斯捷潘·特罗菲莫维奇（我的长篇小说的主人公）引起了这类议论？或者，再举一例，是《死屋手记》中的阿库莉卡的丈夫。正是出于这种（公民的）感情我几乎成了斯拉夫派，因为企图复活童年时代的幻想（我曾谈过卡拉姆辛、谢尔盖^①，吉洪^②的形象）。而地下室和《地下室手记》，我引以为自豪的是：我首先表现了一个代表大多数的真正的人和首先揭示了他的畸形和悲剧性的方面。悲剧性在于意识

到畸形性。作为主人公，从西尔维奥^③和当代英雄到保尔康斯基公爵和列文，无非是渺小的自尊心的代表，他们“缺乏良好的教养”，能够改正是因为存在着美好的先例（《波林卡·萨克斯》中的萨克斯^④，还有《奥勃洛摩夫》中的德国人、彼埃尔·别祖霍夫、《死魂灵》中的包税人）。但这是因为他们决不会胜过具有渺小自尊心的主人公所表现的内容。只有我表现了地下室的悲剧性，悲剧性的内容是痛苦，自我惩罚，意识到美好的东西而又不可能得到它，而且最主要的是，这些不幸的人显然坚信，人人都是如此，因此也不值得自我改造了！有什么东西能支持自我改造者呢？奖励？信仰？奖励——谁来分发，信仰——有谁可信？从这里再向前跨出一步，那就是极端的腐化，犯罪（凶杀）。是一个谜。

……地下室，地下室，地下室诗人，一些杂文作家不断唠叨这句话，当作某种贬低我的东西。傻瓜，这是我的光荣，因为这里有真理。这就是迫使果戈理在庄严的遗嘱中谈到最后一部小说^⑤的地下室，这部小说**发自他的内心**，而事实上是根本不存在的。也许，开始写自己遗嘱的时候，大概他也不知道会写到最后一部小说。这是一种怎么样的力量，它居然能迫使一个正直和严肃的人如此信口开河和扭捏作态，而且还是在遗嘱当中。（这是一种俄罗斯力量，欧洲人还比较纯正，而我们这里都是幻想家和卑鄙小人。）

地下室的原因是丧失了一般准则的信仰。**“不存在任何神**

① 谢尔盖（约1314—1392），俄罗斯宗教家和政治活动家，谢尔盖圣三一大修院的创建人。

② 吉洪（1724—1783），俄国神职人员，曾任沃罗涅什教区主教。以宽厚待人著称。

③ 普希金的短篇小说《射击》中的主人公。

④ 俄国作家德鲁日宁（1824—1864）的小说《波林卡·萨克斯》中的主人公，品格高尚。

⑤ 指果戈理在《与友人书简选》一书中谈到的《最后一篇小说》，他认为将是留给同胞的压卷之作。

圣的东西”。

《陀思妥耶夫斯基创作长篇小说〈少年〉的过程》，
《文学遗产》，第77卷，莫斯科，科学出版社1965
年版，第342、343页。

论屠格涅夫的《贵族之家》

顺便说一下，所有四十年代的杰出人物合在一起，依我看来，在才华和力量方面，要比他们以前的两位天才——普希金和果戈理弱得多。然而，屠格涅夫的《贵族之家》却是不朽之作，属于世界文学。为什么？因为它实现了我们所有诗人和苦于思考、揣度未来的俄国人的富有预见的梦想——丧失了根基的俄国上流社会与人民的心灵和力量相结合的梦想，第一次达到了非凡的成就和完美。虽说只是在文学中，但终究是实现了。屠格涅夫在自己的全部作品中都在表现这种构思，但几乎到处都失败，只是在《贵族之家》中才达到了目的。这部作品富有诗意的思想都体现在一个纯朴、性格坚强、温顺、平和、真诚和纯洁的人的形象中，体现在和道德堕落、扭曲、虚伪以及对人民真理的背离的直接冲突中。因而产生了极大的痛苦，但并没有报复情绪。温顺的人不会报复，他听之任之，但他在内心深处不会与邪恶妥协并对它作出丝毫道义上的让步。虽然他的痛苦并未描写，但您的整个身心可以感受到它的存在。一个不幸的男人和另一个不幸的妇女在偏远的修道院会面的场面永远扣人心弦，而且这种感情对于您是大有裨益的。因为这个主人公和他全部的美无非是人民，是人民的典型，您能以整个身心感受到这一点，因此，您会不能自己，甚至是不自觉地崇拜人民的真理。这就是艺术最高的效益。最主要的是——这是一种预兆，一种和人民结合的可

能性。大概不会有人怀疑我在奉承屠格涅夫先生。我之所以举出他的这部作品是因为我把这部作品当作全部俄国文学作品中
对人民的真理和美的最好的证明。我举出屠格涅夫先生的这部
作品,还因为,正如大家所知道的那样,屠格涅夫就其信念来说
是一位最片面的激烈的西欧派,并在后来向我们提供了坡图堇
这个卑劣的和丑角般的典型,当然,这个典型是怀着好感创造出
来的,体现了带有时代局限性的四十年代俄国仇视者的思想。

《列宁格勒师范学院学报》第 316、317 页。

〔诗人的事业和艺术家的事业〕

这是没有倾向性的永恒的事业,历来如此。

这不是简单地再现最迫切的事物,按许多教师爷的保证,全部现实都由最迫切的事物所囊括了。

全部现实是最迫切的事物所囊括不了的,因为它的大部分还处于潜在的、未被指明的未来新事物的状态。偶尔会出现猜透和指明这种完整的新事物的先知。莎士比亚——这是先知,由上帝派来向我们宣布人和人的心灵的奥秘。

《陀思妥耶夫斯基的记事本》,莫斯科—列宁格勒,
科学院出版社 1935 年版,第 179 页。

斯捷潘·特罗菲莫维奇宣称,莎士比亚和拉斐尔高于农民,高于人民性,高于社会主义,高于人民,高于满足他的需要,高于几乎人间的一切——因为这是人类生命的果实,——是为之而生的一切,缺少了它,我也不愿意活。

《陀思妥耶夫斯基的记事本》,莫斯科—列宁格勒,
科学院出版社 1935 年版,第 226、227 页。

为了写一部长篇小说，首先要储存真正由作者的心灵体验过的一个或几个强烈的印象。这便是诗人的事。主题，大纲，完美的统一便由这个印象发展而来。以后便是艺术家的事了，虽然艺术家和诗人在这两个方面都是互相帮助的。

《陀思妥耶夫斯基创作长篇小说〈少年〉的过程》，
《文学遗产》，第77卷，莫斯科，科学出版社1965年
版第64页。

〔艺术想象和现实〕

想象从来也不能和现实相比拟。谢德林。这我也知道。

在诗歌中需要热情，需要您的思想和满怀激情地举起的、有所指点的手指。对现实的冷漠的和真实的再现简直一文不值，主要是毫无意义。这样的艺术性是荒谬的、朴素的，但稍有一点观察力的眼光将会在现实中发现更多的东西。

C·C·博尔谢夫斯基：《谢德林和陀思妥耶夫斯基。他们的思想斗争史》，莫斯科，国家文艺出版社1956年版，第300页。

我

以完全的现实主义在人身上发现人。这主要是俄国的特点，在这个意义上，当然，我具有人民性（因为我的倾向来自人民基督精神的最深层）——虽然现在的俄国人民不知道我，但未来的俄国人民会知道的。

人们称我为心理学家。不对，我只是最高意义上的现实主义者，即刻画人的心灵深处的全部奥秘。

答 卡 维 林

……宗教大法官和描写孩子的一章。根据这几章您将可能科学地而不是在哲学方面如此傲慢地对待我，虽然哲学并非是我的专业。在欧洲，无神论表现出这样的力量是没有的，也未曾有过。所以，我不是像小孩子那样信奉基督并宣扬他，我的颂扬是经过了**怀疑的巨大考验**的，正像在我的长篇小说中魔鬼讲的那样。不过，也可能您没有读过《卡拉马佐夫兄弟》，这就是另一回事了，那样的话，我请求原谅。

《陀思妥耶夫斯基全集》第1卷，圣彼得堡，1883年版，第373、375页。

〔生活中和艺术中的典型〕

有这样的人，对他们很难一下子作出全面的评价，反映出他们典型的特征；这是通常所谓“普通的人”、“大多数”，而且他们确实构成了任何社会的绝大多数。作家在自己的长篇和中篇小说中，力图选取社会的典型并把他们形象地和艺术地表现出来，这是在现实中很少见的完全的典型，虽然如此，他们几乎比之于现实本身更为现实。巴特考莱辛^①就其典型意义来说，可能，不妨说是一种夸张，但决不是不存在的。有多少聪明人，一旦从果戈理的作品中认识到巴特考莱辛之后，马上就发现他们许许多多的亲朋好友与巴特考莱辛惊人地相似。他们在果戈理之前也知

① 果戈理的喜剧《婚事》中的主角，七等文官，寄生阶级的代表。在举行婚礼之前，因害怕承担家庭义务而越窗逃跑。

道，他们的这些朋友与巴特考莱辛一样，不过只是不知道他们有这样的名字而已。在现实中，举行婚礼之前新郎越窗逃跑是绝无仅有的。因为，姑且不谈别的方面，这样做实在也不好意思；但是有多少新郎，甚至是一些可尊敬的和聪明的人，婚礼之前在内心深处甘愿承认自己是巴特考莱辛。当然也不是所有的丈夫到处嚷嚷：“这是你自作自受，乔治·当丹！”^①可是，天哪，全世界的丈夫，在蜜月之后，而且有谁知道，也许，就在新婚之后的第二天，千百万次地发出这一出自内心的感叹。

因而，我们不打算作进一步详细的说明，只是指出，在现实中，人物的典型性似乎被水冲淡了，而且这些乔治·当丹和巴特考莱辛确实存在，每天在我们眼前摇来晃去，不过没有那么清晰分明罢了。最后，为了完全符合实情，附带要说明，与莫里哀所创造的乔治·当丹完全一样的人，在现实生活中也是有的，虽然数量很少。讲到这里，我们便可以结束这一段有点像报刊的议论了。可是在我们面前仍然存在一个问题：对寻常的、完全“普通的”人，小说家该怎么办，为了使他们多少能使人感兴趣，该如何在读者面前描写他们呢？在叙述过程中完全避开他们无论如何不可能，因为寻常的人时时刻刻并在多数场合是日常生活关系中的必不可少的环节。如果避开了他们，那我们就是违反了真实。小说中塞满典型人物，为了引人注目，甚至塞满奇怪的和绝无仅有的人物也是不真实的，大概也不会有人感兴趣。我们以为，一个作家就是在普通人物之间也应该努力找出有意思的和有教益的差别。譬如，当一些普通人物的本质正是在于他们总是平庸无奇，或者，最好是这些人尽管作出特别的努力，极力摆脱平凡

① 乔治·当丹是莫里哀的喜剧《乔治·当丹》的主人公。他是一个富裕农民，出于虚荣心与一个破落贵族的女儿结了婚，结果成为贵族圈子中的笑柄。他的妻子对他不贞，他无法抓到证据，懊恼之余，常常自言自语：“这是你自作自受，乔治·当丹！”

和因循守旧,但他们到头来依然故我,永远是墨守成规的人,这种情况下,他们才具有某种典型性——作为一个普遍的人,他无论如何也不愿成为他自己那样的人,而且竭力想成为一个与众不同的和独立的人,但又缺乏达到独立的本领。

《白痴》,《全集》第6卷,第521—523页。

〔俄国长篇小说的未来〕

……如果我是俄国小说家并有才能,那么我一定从世袭的俄罗斯贵族中选取我的主人公,因为惟有有文化的俄国人这一种典型才可能具有优美的生活形式和优美的外部印象,这在小说中对于读者的审美影响是非常必要的。我这样说完全不是开玩笑,虽然我本人根本不是贵族,何况你们大家也知道这一点。普希金早就在《俄国家庭的传说》中勾画了未来小说的情节,并请相信,这里确实包括了我們迄今为止的所有全部优美的东西,至少包括了我們已有的多少完整的東西。我这样说并不是因为我已经无条件地赞同这种优美的正确性和真实性;但在这里,可以说,已经存在着荣誉和责任的完整形式,除了贵族以外,俄国任何地方不仅不存在完整的東西,甚至任何地方都谈不上这一点。我这样讲是冷静客观的,而且希望冷静客观。

贵族的那种荣誉是否好,责任是否正确,这是次要问题;对于我来说,更为重要的正是完整的形式和哪怕是有某种秩序,不是任意规定的,而是经过自己考验后最终保留下来的。天哪,我们这儿最为重要的正是某种秩序,而且是自己的秩序!希望也就在这里,而且可以所谓休养生息,哪怕最终有一幢建成的建筑物,而不是永远的破坏,不是木屑片到处飞扬,不是乱七八糟的垃圾和尘土,这种状况延续了两百年而一无结果。

……在这样的情况下我们小说家的处境是十分确定的：除了历史题材以外，他不能写别种体裁，因为优雅的人物在我们时代已经不存在了，就算还有残留，那么根据现在占统治地位的意见，在他们身上已不复存在。啊，只有在历史题材方面可以描绘许多还能使人感到非常愉快和欣慰的细节！甚至可以使读者入迷到如此地步，他会把历史图画当成现在还可能有的图画。这样的作品，如果是才华巨大的作家写的，已经不能算作俄国文学，而应作为俄国历史。这将是一幅艺术上完美的图画，过去确实存在过的海市蜃楼，不过暂时还没有猜到，这无非是海市蜃楼而已。这幅图画刻画了连续三代，与俄国历史紧密相连的、属于有文化的中上层俄国家庭，画中人物的孙子——这位自己先辈的后代，作为一个现代人物，必然被描绘成有些愤世嫉俗、孤独和十分忧郁。甚至应该是一个古怪的人，读者一眼就可以看出他是一个退出战场的人，并且相信他已无用武之地了。再前进一步，连这位愤世嫉俗的孙子也将消失，将会出现大家还不了解的新人和新的海市蜃楼；但是这是怎么样的人物呢？如果不是优雅的，那么俄国小说便不可能再写了。但是，呜呼！问题难道就是不能写小说吗？

……我承认，我并不愿意成为描写偶合家庭的主人公的小说家！

这项工作是费力不讨好的，也缺乏美感。而且这些人物，一般地说，还处于变化状态，因此不可能在艺术上是完美的。可能犯重大的错误，可能有夸大，疏漏。总之，会有太多的猜测。可是，一个作家，如果不愿意仅仅描写历史题材并一心向往表现当代的现实，应该怎么办呢？猜测并……犯错误。

不过，像您的这类《手记》，我觉得，可以作为未来的作品，作为未来的、描绘混乱的、但已经是过去时代的图画的材料。啊，一旦迫切的问题得以解决，前途是会有有的，那时，未来的艺术家

甚至会找到描绘过去的无秩序和混乱的优美形式。到那个时候像您的类似的《手记》才需要了，它们会提供材料，但一定要真诚，甚至它们全部的混乱和偶然性都无妨……至少某些确切的特征保留下来了，根据这些特征便可以推断那时混乱时期的一个少年心灵深处可能有的秘密——这种理解并非完全无足轻重，因为从少年会成长为一代人……

《少年》，《全集》第8卷，第622—625页。

〔艺术中的虚幻〕

我请求我的读者原谅，因为我只发了一个中篇小说代替通常形式的《作家日记》。但我确实花了大半个月时间在写这一中篇小说。总而言之我请求读者予以谅解。

现在来谈谈小说本身。我称它为“虚幻的”，其实我自己认为它是高度现实的。不过这里确实有虚幻的东西，恰好是在小说的形式方面，因而我认为有必要先作一番解释。

主要问题是，这不是故事，也不是笔记。您不妨想象一个丈夫，在他的桌子上躺着他的妻子，她已在几小时前跳窗自杀身亡。他惊慌不安，还来不及集中自己的思想，他在房间里走着，竭力想理解所发生的事情，“把自己的思想集中起来”。同时，这是一个长期忧郁的人，经常自言自语。他现在也自言自语起来，讲述事情的经过，使自己理解它。尽管语言表面是连贯的，但他多次自相矛盾，无论在逻辑上还是感情上都有这种情况。他既为自己辩解，又归罪于她，又进行毫不相干的说明；这里既表现了思想和心灵的粗俗，也反映了深刻的感情，逐渐地他确实理解了这件事，“把思想集中起来了”。他的许多回忆必然使他最终认识到真理，而真理必然使他的智慧和心灵变得更为崇高。结

尾时，叙述的调子与混乱的开端相比较已有了变化。真理相当清晰和具体地展现在这个不幸的人面前，至少对于他本人说来是如此。

这就是主题。当然，叙述的过程持续了几个小时，时断时续，含糊不清：有时他自言自语，有时似乎和一个看不见的听众，无形的法官在讲话。这种情况在现实生活中是司空见惯的。如果我能够偷听他的说话并速记下来，那么比我现在写的可能粗糙一点，不那么完整，不过我总感到，心理状态，可能还和原来的一样。这是对速记记录（记录后，我必然会进行整理）的假设，也是我在这篇小说中称之为虚幻的东西。不过，类似现象在某种程度上在艺术领域里有过已不止一次了。例如，维克多·雨果在其名著《一个死囚的末日》中就使用了相同的方法，虽然并没有运用速记，但当他假设死囚不仅在最后一天，而且甚至在最后一个小时，真正是最后一分钟可能（而且有时间）记笔记，他就犯了非常不真实的错误。但是他如果不允许这类幻想，就不会有这部作品——他所创作的作品中最现实和最真实的一部作品。

《温顺的女性》，《全集》第10卷，第378—379页。

冯增义 徐振亚译

柯 罗 连 科

(1853—1921)

纪念别林斯基^①

维萨里昂·格里戈里耶维奇·别林斯基逝世以后，到这个月已经整整五十年了。自从他的心脏停止跳动，他的智慧熄灭到现在，已经过去半个世纪。他的心是最敏感的，他的智慧是最灵敏、活跃而炽烈的。他曾经热情、痛苦而真挚地探求真理，从来不惧怕抛弃他认为谬误的见解而重又走向新的探索之路。半个世纪了！大家都知道，这段时间比人的平均寿命还要长些。与别林斯基在同一时代生活并思考过的人，留下来的太少了！许许多多在他逝世那年诞生的人，也已经离开了生活的舞台！人的整整一生，整整的一代人，许许多多的生命，仿佛是一个生物层，横亘在别林斯基的最后一息和此时此刻之间。现在，由于这个纪念日，他的形象在我们的记忆里复活了，而且复活得那么清晰鲜明，仿佛我们和他之间毫无隔阂，仿佛他一直和我们生活在一起，不停地追求，热情奔放，争论，驳斥，正像在他的短暂的一生中那样。

是的，五十年是一段很长的时间。在别林斯基评论过的书籍之中，大部分我们早已不读了。有许多书只是因为经过他的评论我们才得以了解。说实话：他自己的一部分著作已经归属于文学史的领域，他的作品本来主要是为广大群众写的，然而其中许多篇幅，广大群众读得越来越少，较常去翻这些书的倒是专门历史家。然而，正是这五十年明显地表现出：对别林斯基的全部著作来说，是不存在一般的所谓死亡的。其中一部分著作将永垂不朽，正像经过这些著作的论述、解释而得以永远阐明了

的那些作品一样。“不，我不会整个儿都死去，”^②别林斯基可以跟伟大的诗人一起说这句话。只要俄罗斯语言的声音不停息，每一代新的人都将重新一次次地与普希金、莱蒙托夫、果戈理的名字一同听到维萨里昂·别林斯基的名字，而且将反复阅读他的具有先见之明的作品。

但是，除了这位作家在后代人心目中的这种形式的死后生活之外，除了他的著作全部或部分在印刷机上重印之外，还有其他形式的死后生活。我们所指的并非这样的情况：在每一部新的文学作品里，在每一篇生动的文章、诗歌、小说和哲学论文里，在我们称之为自己的文学的整个多声部合唱中，重新鸣响着早已缄默了的声音，复活着从前思考并写作过的“惟上帝知其名”的人们的早已熄灭了的思想。这种情形我们仍然称之为死亡。要知道，就是在每一座坟墓上，也会长出新的生命来——在花朵的芬芳之气中，在野草的袅娜姿态里，在坟树的茂叶的絮语声中，我们都可以感觉到生命的气息；这生命在坟土下腐烂了，已经消融得没有个性了，但是在总的永不停留的生命激流中还留有痕迹。

别林斯基在我们看来依然活着，他将永远活下去，而且不单是过着这种没有个性的生活。他在短暂的一生中运用过的那许多思想，我们和我们的后代子孙都将要运用到，运用的时候甚至并不经常联系到它们的本源。而除了这些思想，除了那么多印出来的卷集和篇章之外，别林斯基还遗留给我们一个完整的、活生生的形象，这形象将和最有天才的诗人们的杰作一同永远留传下来。

这个形象就是他自己，包括他对真理的热烈的渴望，以及他

① 这篇文章是一八九八年为纪念别林斯基逝世五十周年而作的。第一次发表在《俄国财富》杂志一八九八年第五期。柯罗连科把它编入马尔克斯出版的《柯罗连科全集》中已经准备付印的第十卷里，结果这一卷没有出版。

② 普希金的诗《纪念碑》中的一句。

的探索和真挚。

真挚是别林斯基的主要特征，而且他达到了真挚二字的最完善最深刻的含义。记得波米亚洛夫斯基^①曾经这样问：你们知道真挚是什么？当一个人不仅对别人，甚至对自己都不会有一丝欺骗的时候，他的这种特性就是真挚。我们是多么希望把握真理——把握全部的真理，拥有它。我们是如此高兴拥有全部真理，甚至愿意作很大的牺牲，但求不丧失自己的信心——有时甚至只是信心的幻影。往往有这样的事，一个人向自己和别人断言他拥有真理，其实真理早已由于暧昧的怀疑而在他心中腐蚀了，这正像有时神明早已离开祭坛，而我们却继续在祭坛面前焚香，或者，神明从来不曾到过那些祭坛，而我们却在那里焚起香来。不，思想家和作家的真挚应该是这样：敏锐地倾听那种声音，倾听那种即使是最微弱、最胆怯的怀疑的声音，不是在心灵阴暗的角落里把它压低，而是把它从心灵深处唤到意识的光辉里来，倾听它，像倾听婴儿的微弱的咿呀声一样——也许从婴儿的嘴里很快就会说出新真理的强音来，——不泰然自若、故步自封，直到头脑里连怀疑的影子也已不复存在，已经被制服而消失掉，让新真理接替了老真理的位置。

“狂暴的维萨里昂”（朋友们都这样称呼他）对我们说来将永远是这种真挚的最好的体现。他毕生燃烧着这种渴望，他的整个生命就是对这种纯洁的真理孜孜不倦的追求，这种追求完全不受违心或自欺的阴影的蒙蔽。当他认为找到了真理的时候，他比任何人都更炽烈地充满着深信的狂喜，当怀疑出现的时候，他比所有的同龄人都更深切地感到痛苦。然而，他比任何人都更情愿抛弃在他看来已不再是真理的东西。也许，他正是因此而

^① 尼古拉·格拉西莫维奇·波米亚洛夫斯基（1835—1863），民主主义作家，《神学校随笔》的作者，该书暴露了当时生活中最黑暗的方面之一，是对农奴制俄国的全部社会制度的愤怒抗议。

早逝的吧。某诗人的这两句悲痛的呼号，对于他，比对于任何人都合适：

作家兄弟们，你们的命运中
具有注定的劫运……①

普希金和莱蒙托夫的生命由于射击的偶然命中而断送了，皮萨列夫淹死了，波米亚洛夫斯基、列维托夫以及大多数别的作家都因痼疾而缩短了自己的寿命，果戈理早就把这种痼疾称之为“天才人物的痼疾”……许许多多的原因把这种在一般结论中被称为俄罗斯作家的“劫运”的现象复杂化了。只有在别林斯基的生命里，这种现象才出现在纯粹的状态中，出现在一点也不模糊、丝毫没有复杂化的精神斗争的状态中：他的神经在周围的黑暗中熊熊地燃烧——单是这种熊熊的燃烧就足以说明“为什么他死得这样早”②。这是真正的精神斗士，没有恐惧和非难，俄罗斯文学将永远骄傲地注视着他，像注视自己的功臣和圣者一样！

而这一点可能就是别林斯基留给我们的最不朽的部分。诗歌给予我们各种理想的形象，但我们不能忘记：真正的唐·卡洛斯③只是一个堕落家庭里的意志薄弱的子孙，侯爵波扎只是席勒想象中的人物，真正的马利·斯图亚特④的生和死都和这不朽的剧本所描写的完全不同。然而，别林斯基的纯净的形象，却已经是任何最吹毛求疵的历史批评所不能破坏的了。他实际上正是这个样子，而且在他的著作、书简和行为中表现出来的他

① 引自涅克拉索夫的诗《在病院里》，原文是“……我们的命运中……”。

② 涅克拉索夫的诗《玛霞》中的一句。

③ 席勒的剧本《唐·卡洛斯，西班牙王子》里的人物。

④ 一五四二至一五六七年间苏格兰女王。

的生活，也足以和最理想的虚构之作相比拟，足以和充分现实性的毋庸置疑的优点相比拟。

大约在二十五年以前，涅克拉索夫渴望有这么一个时代，那时候，人民

从市场购买的
不是严厉的将军的画片，
不是愚蠢的贵族，
而是别林斯基和果戈理。^①

从那时候起几乎已经过去三十年，在这期间，俄罗斯的进步过程是缓慢而不平稳的，到了我们现在，离开这个时代也还相当遥远。报纸上固然常常有所报道，说这个城市或那个城市里的议会或文化团体准备举行这位伟大的俄罗斯批评家的纪念会。在萨拉托夫是由文学艺术协会发起的，在萨马拉则由议会主办；当读者读到这几行文字的时候，在别林斯基的故乡奔萨，一定会有许多知识分子集会纪念别林斯基。但是，人民还不知道他的名字，他的名字至多只是通过遥远而模糊的回声传达到人民那里而已。别林斯基逝世后不久，千百万俄罗斯人民就获得了自由和法律上的平等（尽管是理论上的）。要达到消灭教育上的极大不平等的历史阶段，那还有一段遥远的路程。别林斯基相信这种不平等最终是要消灭的。对于我们来说，这已经不仅是相信，而是确信——这种确信可以在虽然缓和却很明显的社会运动方向中得到证实。

如果这样的话，那么毫无疑问，涅克拉索夫的理想也会实现，因为不管实现这理想需要多少时间，别林斯基的形象是永远

① 这是涅克拉索夫的长诗《谁在俄罗斯能过好日子》第二章里的几句，第二行原来是这样的：“不是布鲁赫尔的画片……”

不会暗淡下去的。他经受了自己的考验时期而没有腐朽，现在正在期待着向他延伸过一条路径来，而且这条

人民的路径将不会荒芜。①

一八九八年

丰一吟译

① 普希金的诗《纪念碑》里的一句。

列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰^①

第一篇

一

在创造俄国新生活的骚乱混沌中，欣逢一位伟大俄国艺术家八十寿辰。这是一位使得全世界知书达理的人又惊又喜的真正卓越的人物。凡是报纸——用任何文字发行的报纸——能够到达的地方，地球上没有一个角落现在不流传着这个名字。这个名字到处引起思想感情和智慧良心的一定程度的活动，从单纯的好奇或欣喜的同感开始，直到宗教、道德、政治见解的剧烈冲突。

这最后一点在我们祖国特别显著。在这里，在这个复杂的、惊人的伟大人物的周围，现在翻腾着各种思潮的真正旋涡，发生冲突的不仅是观点，还有激情。在为复兴作出可悲的努力时，我们的生活彻底动荡了。然而在这大规模的运动中，或许和这运动保持着有机联系——这个文学节日和自由思想语言的节日，也是精采的插曲之一，这插曲在这位伟大作家的传记里和我们的社会舆论史中，必然会形成一个突出的印记留在这特殊的背景上……多么壮丽辉煌的晚霞……多么汹涌扰攘的环境……

托尔斯泰是伟大的艺术家。这是全世界读者所公认的真理，大概任何地方、任何人都不会认真地提出异议。即使有时还有人发表一些意见，例如别拉韦涅克在维也纳的德国国会上发表的言论，或者格尔莫根主教不久前在萨拉托夫的断言——他说

艺术家托尔斯泰所描写的形象“是优美的，然而对于智慧和心灵都没有良好的影响”，这些博学的批评者的命运也只不过是把一致赞美和推崇的庄严合唱声衬托得更清晰些罢了……

是的，托尔斯泰确实是伟大的艺术家，这样的艺术家是世纪的产物，他的创作像水晶一般纯洁、明净而绚丽。有一位法国大作家（如果我没有记错的话，是莫泊桑）曾经说，每一个艺术家都把自己的“世界幻象”描写给我们看。人们通常爱把文艺作品比作反映现象世界的镜子。我觉得可以把这两种定义作一定程度的结合，即艺术家是镜子，不过是活的镜子。他从现象世界中接受直接感受的东西，可是后来他所感受到的印象在他的生动的想象力深处发生了一定的相互作用，按照艺术家心中对世界的一般观念组成了新的配置。于是在这过程的末了，这面镜子就显现出自己的影像、自己的“世界幻象”，我们在那里看到我们所熟悉的现实要素以从未见过的新结合出现了。这种复杂的反映的价值取决于两种主要因素：这面镜子必须是平整、清澈而洁净的，务使外界现象映入它的深处时不变形，不歪曲，不模糊；创作思想的深处发生新结合和新配置的过程必须适应现象在生活中结合时所依据的那些有机的规律。在这样的情况下，只有在这样的情况下，我们方才能够在艺术家的“虚构”中感觉到活生生的艺术真理……

世界的幻象……是的，当然是这样。而且这种幻象光怪陆离，就像我们所感受的世界本身一样。同一张脸，反映它的镜子可能是平整的，或者凹进的，或者凸出的。这些镜子中没有一面会说谎——自然界的基本过程是不会说谎的（在这方面，诡辩家们似乎证实过，绝对没有说谎）。然而如果你把这些影象反映在

① 这篇文章作于一九〇八年托尔斯泰八十岁的时候，刊载在同年的《俄国财富》杂志第八期上。后来由作者收入一九一四年马尔克斯出版的《柯罗连科全集》第一卷中。

屏幕上而量一量它们的轮廓，那么你就会看到，只有平整的镜子所反映给你的大小比例才是客观地符合实物的大小比例的。同一张脸在一个铜茶炊表面的反映当然也不是“说谎”，因为反映出来的脸也会活动，也会变换表情。这就是说，反映的是一张真实的活生生的脸。然而在这张脸和我们所看到的反映之间，存在着一种由表面凸出产生的歪曲性质。况且有时茶炊的表面还有锈，或者有霉，或者有腐蚀的空洞，或者偶然涂上些试剂，改变了逼真的色彩……那时候，我们细看这张生动的脸的隐隐约约的反映，就不容易看出我们所熟悉的面貌了。因为这张脸被拉长了，变丑了，歪曲了，眼睛那儿有了锈点，活生生的肉色变成了腐朽的色彩，“生动现象的幻想”变成了怪诞的“幻想”。

当然，可能有这样的情况，在这种反映的表面之下，创作的内部过程也会具有本质上正确的奇异结合的性状，病态的陀思妥耶夫斯基即是其例。那时候，在这种歪曲了的反映中有几处会闪露出可惊的深度和力量来，就像森林中黑黝黝的湖水里反映出一块块天空来那样。它们将既是宝贵的，又是有教益的，然而常常是片面的。它们会向我们展示出病态精神的几乎不能达到的深度，然而你既不要在其中寻找健全生活的规律，也不要寻找生活的广大的前程。我要继续采用以前的比喻：根据一幅鸟瞰风景画的正确的反映，你可以在现实世界中确定方向，很容易找出你的道路，并且估计达到目的地所需的努力。然而你根据不正确的镜面反映出来的图样作一番同样的尝试，那你必然会迷失路途。

目前时期的文学中特别富有这种怪诞的幻想，即加倍的幻想。不管这种情况是如何发生的，不管它被解释得多么“自然而然”，不管它多么“合理”，事实总归是事实，我们的艺术镜子所接受反映的表面近年来仿佛歪斜了，蒙上了锈点，弯曲成各种样式和各种倾向了。我当然并不是指在这表面常常显现出因恐怖而

歪曲了的面貌、扩大而凝滞不动的瞳孔、竖立的毛发，因为恐怖原是当代生活的重要因素。我所指的是与生活现象没有直接关系而仅从镜子里反映出来的歪曲……病态地歪曲的线条、不可思议、不合实际的状态和行为、在显然寻常的环境中寻常人物的面部不断地流泛出来的过分淫猥的表情……看到这一连串仿佛在幻想的旋风中飞驰于现代读者面前的怪诞的形象，我们已不会随着那位“古老的”诗人一同探问：

他们这些肖像是照谁的样子画出来的？

他们这些谈话是从哪里听来的？^①

他们根本是自己不要求酷似现实，不要求淳朴和自然……不，在冷眼旁观现代主义的幻想的暴风雪时，我想起了另一位诗人的诗句的换一种说法：

它们有多少？被赶往哪里？

为什么这样虚妄地嚎叫？^②

二

看了这种状态之后，再来看托尔斯泰，你就会觉得好像从布罗肯峰上女巫五朔节之夜^③突然来到了光天化日之下。托尔斯泰的世界是充满纯洁而灿烂的阳光的世界。这世界里的一切反映在大小比例和明暗浓淡方面都是与实际现象相符合的，而创

① 引自莱蒙托夫的诗《新闻记者、读者和作家》(1870)。

② 引自普希金的诗《鬼怪》(1830)。“虚妄地”在原句中是“哀哀地”。

③ 指从四月三十日到五月一日之间的一夜，这一夜标志着春天的开始。照德国民间迷信的说法，这天夜里女巫们在布罗肯峰(哈茨山脉)举行隆重的夜间集会。

作组合的过程是按照自然界的有机规律来完成的……他所描写的风景上空阳光灿烂，彩云飞驰，有人间的欢乐和悲哀，有过失、罪孽和德行……这一切形象都闪现着生命和运动，沸腾着人类的激情、人类的思想、向上的志愿和深邃的堕落。它们完全按照生活的创造而构思出来。它们的大小、色彩和相互配置的比例都像平整的镜面跟前的屏幕一样正确而清楚地反映出现实的相互关系和明暗。而这一切都标志着精神的烙印，闪耀着特殊的想象力和永远旺盛不息的思想的内在光辉。

然而，除了形象的这种正确、纯洁和清澈之外，托尔斯泰的创作范围的广泛和艺术眼界的宏大也是令人吃惊的。我们，在托尔斯泰耸峙并翱翔着的这个领域的下层工作着的人们，特别深切地感觉到他的艺术热情的几乎像巨人一般的力量。一个寻常的艺术家倘能在纷乱的现象中找到一条光明小径，或者幸而能够开辟出一条通路，使他所描写的形象能沿着这条路循序发展，同时也照亮这条主要通路两旁的事物，那么他便认为自己是幸福的了。托尔斯泰的艺术范围却不是一条小径，不是一条林间通路，不是一条阳关大道。这是一片辽阔广大的视野，无边无际地展开在我们面前，上面有一条条蜿蜒的河流、一簇簇树林和一个个远方的村落。你走近任何一个地方，都会听见人群中嘈杂而生动的谈话声。再走近些，你就会在其中看到一个个的人物。而所有这一切都各自过着充实的、真正的生活——生气蓬勃，别开生面，丰富多采……

这篇文章的篇幅和使命不容许我用实例和比拟来加以说明。然而我要约略地谈谈。左拉在他的《Débacle》^①里处理着和托尔斯泰在《战争与和平》中同样的主题。左拉是一位伟大的艺术家和思想家，然而你试把他所描述的情景和托尔斯泰所描

① 法文：《崩溃》。——作者注

述的情景比较一下。就以队伍的行进为例吧。在左拉的描写中，这是一些“作战单位”。你看到它们，听到它们行进的声音，观察到它们在总的冲突中的行动。然而这些毕竟是集体单位，它们仿佛是一个个团块在平面上移动。你充其量不过在其中看出一个主要人物和接近小说的基本线索的个别团体。但在托尔斯泰的描写中，受检阅的或赴战的部队却不是一个集体单位，而是具有一个个生命的一大群人麋集在一起。在你面前常常出现许多生动的人物：将军、军官、士兵，各人具有自己的特点，怀着这一瞬间各自偶然产生的感受，而在这可惊的运动过去并消失之后，你还能回味到在全体群众中喧闹而过的这一批有生命的人……

作一个粗率的譬喻，可以说，一个寻常的艺术家只能在想象中塑造出两个、三个、至多一二十个人物。他越是扩充他的范围，这些形象就越是黯淡。托尔斯泰却能在想象中塑造出数以百计的人物，而且用可惊的熟练手腕来对付他们，仿佛一条巨大的河流漂载着商船队和舰队一般……在《崩溃》中，左拉是一个建筑家，他善于运用材料，并且像数学家一样根据“必要与充分”的定律而配置这些材料。有时他那计算得极其精确的场面，可以给人以绘制的图纸和修剪过的林荫道的感觉。托尔斯泰的创作想象则漫无止境，他那幻想的园地中播种着茁壮的幼林，这些幼林蓬勃生长起来，会超越他所拟定的计划的任何围垣之外。他的作品中没有最重要的主人公。他的主人公是和敌人的侵略作斗争的整个国家。他所描写的场面中有数以百计的人物，而每一个人物，甚至偶然让他登上舞台的人物，都立刻显示出自己的鲜明特点，迫使你注意他个人的生活，而不愿意从你的记忆中离去……这一切全都像洪水一般泛滥开来，它具有独立不羁的生活现象的自发力量，眼看着就要冲出界限之外。如果艺术视野力量薄弱一些，想象力的这种蓬勃的繁殖就可能成为致命的缺陷，成群的形象可能完全成了一片混乱的具体现象，即

失却了概括的艺术创作的意义。有时似乎觉得,再过分一些,艺术家就会在他那些形象的重负之下精疲力竭,正像举重过度的大力士一般。那时候枝叶茂盛的作品又会陷入混乱状态而流于芜杂,而艺术创作则是要力图使作品摆脱混乱和芜杂。然而托尔斯泰能够胜任换了别人就会被压垮的重负。他用他那真正像鹰眼一般锐利的目光不断地观察他的广大的活动范围,不放过任何个别的人物,同时又不让这些人物遮掩整体……结果,自发产生的形象的不可遏止的压力就被导入界限之内。在这部长篇小说的末尾你可以看到,狂暴的洪水就范于河岸之内,这部巨大的长篇史诗从容不迫、庄严平静地结束了……

是的,这几乎是一种非人力所及的想象力,几乎是一种支配着生活的沸腾的影象的魔力。可以大胆地说,在创作幻想的真挚力量上,在艺术素材的丰富和鲜明上,当代艺术家中没有一个人能够和托尔斯泰相匹敌。全世界闻名的易卜生在这方面远远不能和托尔斯泰相比拟,因为他那有时十分深刻的思想绝不是永远都能通过那些贫乏得和思想极不相称的形象表达出来的,这位艺术家往往不得不用枯燥、抽象而苍白的象征主义来打补丁。

三

现在,我们要从托尔斯泰的伟大精神显然无可怀疑的艺术领域转向较有争议的领域,在这领域的周围,目前也还在产生不同意见,沸腾着激情。

政论家、道德家、思想家的托尔斯泰,对于艺术家托尔斯泰来说,往往不是十分有成效的。其实,如果他的艺术家的地位没有提高到全世界闻名的高度,世人未必会那么留心倾听这个思想家的话。况且,思想家托尔斯泰是全部包含在艺术家托尔斯泰之中的。这里存在着他的一切重大的优点和同样重大的缺点。

早已有人指出，在艺术家托尔斯泰的作品中，反映出了我们的全部生活，从沙皇开始，直到农民。这两个极端表现得很真实。确实如此，在《战争与和平》中，譬如说，就有以沙皇亚历山大一世为代表的异常鲜明而现实的形象。这是一方面。在另一方面，我们可以看到几乎不说话的士兵卡拉塔耶夫和农民阿基姆（《黑暗的势力》中的人物）。在这两个极端中间，安置着许多人物：显贵、乡村贵族——许多乡村贵族、农奴、仆役、农人——许多农人……然而在这异常丰富的人群中，还有一个重要的空白点，你在这里面找不到“中等阶层”、知识分子、自由职业者、市民——无论是靠薪俸过活的官员，还是事务员、会计员、私人银行出纳员、手工业者、工厂工人、报纸撰稿人、工艺师、工程师、建筑师……托尔斯泰作品中的名门贵族越过了中等阶层伸手给农人，这些中等阶层的人在这丰富的人群中几乎不露面，或者只是一闪而过，没有显出他们的地位、心理状态和日常生活的重要特点。

城市在托尔斯泰看来是列文^①发生爱情的地方，是斯季瓦·奥布朗斯基^②梦见他那些女人和酒杯的地方，是农村请愿代表来替被斯季瓦及其同僚们弄得倾家荡产的同村人呈递请愿书的地方，又是像孩子一般孤立无援的乡村小伙子和姑娘们一来到就濒于灭亡的地方。然而托尔斯泰的艺术的注意力从不触及市民本身，从不触及与乡村无关而在这伟大国家的普遍生活中具有特殊的独立作用的城市生活。在他的作品中反映得最扎实的，是农奴制俄国的两个极端：乡村贵族和乡村农民。对于生活在这两个极端之间的我们这班城市平民知识分子，这位伟大的艺术家没有看到，不想知道，而且也不愿加以考虑。

①② 列文和斯季瓦·奥布朗斯基都是托尔斯泰的长篇小说《安娜·卡列尼娜》中的人物。

我不知道这意见是否已包括在关于托尔斯泰的大量文艺评论中。总之，这不是我个人的意见。我最初从我的一个朋友那里听到这意见，对于它的中肯颇感惊奇。把这情况认为是托尔斯泰艺术创作中的“缺陷”，那当然是荒谬的。也许恰恰相反，这种情况更突出地说明了他的创作范围之大。因为谈到别的艺术家时，我们往往指出他们描写些什么，描写生活的哪一角，而谈到托尔斯泰的时候，还是指出他所忽略的部分较为方便。然而对于思想家和政论家的托尔斯泰，这一空白点却起了很重要的、几乎是致命的作用。

问题就在于，思想家托尔斯泰完全是艺术家托尔斯泰的产物。当然，托尔斯泰是一个很有教养的人，他博览群书，学识渊深。他为了考察宗教，甚至研究过希伯来文。然而他的政论公式和道德公式，决不是像由于积累知识而获得独创见解那样从这种研究中产生出来。相反，研究是艺术直观中产生的既成公式的辅助工具。

在这位优秀人物的精神特质的总体中，有一个值得集中注意加以详细分析的特点。关于这一特点，我也许要在另一次详述，现在只指出其大概。在切尔特科夫^①先生不久前所公布的托尔斯泰的家庭纪事和往来书信的材料中，有作家的哥哥所写的一封信，信中有一句特别的句子：“列夫老是尤凡化。”这封信的注释说，尤凡是托尔斯泰家领地里的一个雇工，列夫·尼古拉耶维奇非常喜欢他，喜欢到这样的程度，竟模仿他的动作，模仿他拿木犁时的姿态等等。而且这决不是托尔斯泰童年时代的事，

① 弗拉基米尔·格里戈里耶维奇·切尔特科夫(1854—1936)，托尔斯泰的志同道合者和知心朋友，是媒介出版社的创办人。他除了从事合法的出版事业外，又刊印并传播托尔斯泰的在俄国被查禁的作品。一八九七年被放逐到英国，一九〇六年回到俄国。他住在英国时，曾出版《自由谈》和《自由报》两杂志。

甚至好像也不是在青年时代了。

这样的例子，从这位伟大作家的作品中，还有传记里，都可以举出很多。这种醉心于别人的个性而所谓“身入其境”的才能，是托尔斯泰精神面貌的一种初看似是而非而实则很显著的特点。而这个尤凡大概并没有什么出类拔萃的地方。在这里并不需要特别高深的修养，并不需要独创精神或丰富的心灵。所需要的只是直率和**严整**。士兵卡拉塔耶夫不会说三句连贯的话，阿基姆用一种魔术般的、几乎无法剖析的措词来遮掩自己含混的世界观：“那个喽，那个喽。”精神世界无可怀疑地贫乏。很少有话语，很少有概念，很少有形象，很少有感觉。然而这贫乏的精神措置却安排得异常朴素协调。像各种矛盾概念的冲突那样的种种精神混乱在这里没有立足之地，反省和怀疑也没有立足之地。从中得到的是对自己正当行为的坦然的信心，是直率和严整。而这就足以使这位伟大艺术家在卡拉塔耶夫面前、阿基姆面前、尤凡面前被他们的朴素而贫乏的严整性迷感到几乎进入催眠状态的程度了。（因为他受到形象、思想和概念的整个世界的孕育，它们永远在他心中翻腾冲突，而不许心灵彻底地形成任何稳固和谐的“格调”。）他在自己心醉神迷之余，又运用他那天才的力量迫使我们也去崇拜这严整性，并相信士兵卡拉塔耶夫身上闪现着非凡的神秘的智慧，这种智慧是连天才艺术家自己也猜不透的。

我认为，托尔斯泰的精神感受的多样经历，可以归结为对精神的严整和协调的贪婪的追求。如果这种追求只有在精神和智慧贫乏的情况下方才可能，那么就抛弃精神和智慧的丰富吧！对托尔斯泰来说，同尤凡、卡拉塔耶夫、阿基姆之类的人交往的时期来到了，他和他们一同怀着“淳朴的民众信仰”，和他们“同甘共苦”，参加同样的仪式……那时候他曾经和他的列文一同到乡村的教堂里去，怀着虔诚悲痛之情向一个平庸的乡村牧师倾吐

他的天才的心灵。他身入尤凡和卡拉塔耶夫的精神境地中，他似乎觉得他已经“学会了”不假思索地、淳朴地、“正确地”信仰，就像学会了“像尤凡那样”正确地拿木犁一般。他吹熄了他的第欧根尼的灯^①，怡然自得地沉浸在直率的信仰的海洋中，不加批判，并在心中压抑着分析。

但这当然只是幻象而已。第一，要“学会”阿基姆的信仰是不可能的。第二，也是不值得的，因为要**学会直率**是不可能的，只是直率在那里引诱着托尔斯泰而已。其实，这位艺术家沸腾的、丰富多采而思如泉涌的天性是反对贫乏的。于是危机来临了。分析是枯燥无味的，然而它也是一种自发现象，过着它自己的直率的生活……而“民众信仰是愚蠢的”，充满着非基督教的迷信……和谐消失了。没有异议的正统思想时期结束了。这个永恒的探求者就走上了新的道路。

四

托尔斯泰说(如果我没有记错的话，是在《忏悔录》中)，这时候他几乎要自杀。然而正在这苦闷的歧途上，艺术家托尔斯泰伸出手来拯救不知所措的思想家托尔斯泰了，于是丰富的想象力重又在他面前展现出新的精神直率和精神和谐的图景来。他睡着，做了一个梦，梦见一片赤日炎炎的沙漠。一群奇妙的人穿着朴素的古代服装，站在日光底下等候着。他自己和他们站在一起，心中怀着现在的精神渴求的感觉，然而他的服装和他们一样。他也是一个一世纪的普通的犹太教徒，站在炎热的沙漠中等候着生活的伟大导师来讲话……

瞧，他——这位导师——登上沙丘，开始讲话了。他讲的是

① 第欧根尼(约前404—前323)，古希腊犬儒学派哲学家。曾在白昼点了灯找人。“第欧根尼的灯”意思是指在被损害的社会中寻找真正的人，也就是寻找真理。

福音教义的浅易的话，这些话立刻使惶惑而饥渴的心灵得到了安宁。

有过这样的事。那就是说，首先是可以心中想象出来的。而伟大艺术家的活跃而鲜明的想象力就来为他效劳。他想象他亲自站在沙丘旁边，亲眼看见导师，亲自和别的一世纪犹太教徒一起体验了这种神圣的说教的魔力。他那个艺术性的梦谶把他带进了精神协调的境域中，今后他将要保持这种精神协调，并把它展现在人们面前。这将是天赐的托尔斯泰的新信仰，而实际上是古老的基督教信仰，这种信仰必须在福音中从最后的积层里发掘，正像在矿渣中采掘黄金一样。托尔斯泰读福音书，钻研《圣经》拉丁语译本，学习希伯来文……然而这种研习并不是准备承认从事实中得出的任何结论的客观学者的探索。这是艺术家的热烈的渴望，他竭力要恢复他在想象中体验过的第一批基督教徒的精神协调和简单朴素的基督教信仰的和谐。当美好和安宁的感觉在梦谶中降临到他头上时，他是个一世纪的犹太教徒。那也没有什么，他可以就此永远成为一世纪的犹太教徒。这在他是没有困难的，因为给梦境以现实力量的那种丰富的想象力在为他效劳。这是第一。还有第二，前述的他的艺术视野中的空白点也在为他效劳。

艺术家托尔斯泰所知道、感到和看到的，只是农业俄国的两个极端。他的艺术世界，是农业制度下的财主们和穷苦的拉撒路^①一类人的世界。这里有行善的波阿斯^②，有穷苦的路得^③，也有霸占农民葡萄园的造孽的亚哈王^④之类的人，然而完全没有独立的都市生活，没有制造所，没有工厂，没有脱离劳动的资

① 乞丐，见《新约·路加福音》第十六章第十九、二十节。

② 大财主，曾厚待守寡的路得，并娶了她。见《旧约·路得记》第二章。

③ 摩押女子，见《旧约·路得记》第二章。

④ 以色列王，见《旧约·列王纪上》第二十一章。

本，没有不但丧失葡萄园、而且丧失住所的劳动，没有托拉斯，没有工人联盟，没有政治要求，没有阶级斗争，没有罢工……也就是说，这一切是世间唯一的幸福——精神协调——所完全不需要的。需要的是爱。善良的财主波阿斯允许穷苦的路得在他的肥沃的庄稼地上拾麦穗。这个寡妇就驯顺地拾取麦穗……于是上帝为他们两人的幸福安排了一切。……需要的是爱，而不是联盟和罢工……让所有的人相亲相爱吧……不言而喻：那时候在这纷乱的土地上就会建立起天国来了。

托尔斯泰是伟大的艺术家，托尔斯泰又是向人类指出通向新生活的道路的思想家。他从来不曾试写过他自己的“乌托邦”，即从来不曾用具体的看得见的形式来描绘建立在他所宣扬的原则上的未来社会，这不是很奇怪吗？我觉得，要说明这显而易见的怪现象相当容易。托尔斯泰并不替他的未来社会要求任何新的社会形态。他的乌托邦一部分是倒退的，只要把原始基督教的教义贯彻到朴素的乡村生活中去就是了。以后几个世纪的一切复杂现象和上层建筑都应该自行消失。托尔斯泰所向往的城市，按其结构来说和我们现在所看到的一般无二。这该是一个朴素的俄罗斯式的村子，同样的农舍，同样用原木垒成的墙壁，同样用麦秆盖成的屋顶，同样的秩序统治着农村世界的内部。只要大家相亲相爱。于是就不会有贫穷的寡妇，谁也不会欺侮孤儿，长官们不会掠夺……农舍宽敞整洁，粮食堆积如山，家畜膘肥体壮，做父亲的贤明而慈爱，做子女的善良而驯顺。至于制造所和工厂、大学和中学，那根本就没有。没有“联盟”，没有政治，没有疾病，没有医生，而且当然也没有省长、警察局长、警察，总之，没有“官长”。

这种情况是可能在这世界上实现的，只要人们肯听从纪元一世纪犹太教徒的话——这犹太教徒曾亲自听到伟大导师在沙漠的荒丘上讲话……听得非常清楚，虽然只是在梦寐中听到！

五

我认为我没有弄错，思想家托尔斯泰和道德家托尔斯泰的全部律法和先知^①，尽在于艺术家托尔斯泰赠与思想家托尔斯泰的这个形象中，又尽在于思想家托尔斯泰的一种企望中，即他企望在具体形式中展示出梦境给他带来的天赐的精神和谐的感觉，并且使所有的人都参与这种精神和谐。在这里表现出他那有时令人吃惊的力量，以及同样令人吃惊的弱点。

他的力量就在于用仿佛是我们的制度所认可的基督教原则的观点来批评这制度。他的弱点就在于他自己也不懂得在他所希望指示我们出路的这个制度的一片混乱中如何确定方向。假定真的有一个听过基督谆谆教诲的一世纪犹太教徒，现在由于某种奇迹而出现在我们中间，那么，他看到了我们生活的复杂性和可怕的情状，很可能会大吃一惊。他会对我们说出和托尔斯泰相近似的话：弟兄们，让我们离开这里，到沙漠中去吧！那里的生活比较朴素和谐，当伟大导师登上小丘的时候，你们的悲哀和惊惶就会平息下去。天哪！他哪里知道这小丘只存在于梦境中，而在现实世界已经连痕迹也没有了。也许在那地方已经铺设铁轨，火车载着人们正往那里去捞钱。这些人在神圣的土地上每走一步也是非付钱不可的了……因为这神圣土地的每一小块都成了贪得无厌的进款的源泉……

当托尔斯泰自己怀着奇妙的梦境引起的幻想走上二十世纪的市街时，他完全像我们这位假定的来自一世纪的犹太教徒那样束手无策而显得幼稚了。可供说明的实例不计其数。现在我们仅从这位伟大作家和金钱作斗争的方面举一个例子……

在炎热的荒漠中用几句浅易的话来使他的充满绝望和惊惶

^① 《旧约全书》包括《律法书》、《先知书》、《圣录》三部分。

的心灵得到安宁的那个人，曾经说过这样的至理名言：“有求你的，就给他。”^①以及“有两件衣裳的，就分给那没有的！”^②这一条训诫很简单，显然只需要有实行的愿望就行了，而实行的纲领很明显：“去把财产分给穷人。”

怎么样？托尔斯泰的愿望不够吗？大家都知道，这是利用富裕的少年人和针眼^③的寓言题材来作个人攻击的最容易收效的论点之一。人心当然难测，然而我认为，我在这篇也许太匆忙草率的论文里所企图确立的这个观点，在很大的程度上排除了由于看到这个直率而诚恳的人在实践中“言行矛盾”而发生的些微的吹毛求疵和幸灾乐祸的心情。

问题就在于，我们这位一世纪的犹太教徒是个出色的心理学家和观察家。曾经有一个时候，他企图实行这训诫。大家都知道人口调查时的一件事，^④那时候托尔斯泰曾经用金钱十分广泛地帮助别人。结果怎么样呢？结果并没有为人造福。这位“淳朴的伯爵”的金钱招来了（譬如在希特罗夫市场上）狂妄的贪婪、伪善、撒谎和嫉妒。这种简单化的金钱分配，结果并没有使人们得到改善，并没有使接受者心中产生幸福的曙光，只是加深了贪得无厌、纵酒无度和厚颜无耻的黑暗。

“乐善好施永不穷。”根据这句话，“淳朴的”居民往往在每礼拜六兑换些小钱，在礼拜天把这些小钱分送给教区礼拜堂台阶上的乞丐们。托尔斯泰不知道这种分送法和这样的小恩小惠。他只知道全有或全无！**全有**——这便是指由此直截痛快地产生他所谓的福利。那么为什么实行这简单的训诫时会发生这么奇怪

① 见《新约·马太福音》第五章第四十二节。

② 见《新约·路加福音》第三章第十一节。

③ 见《新约·马太福音》第十九章第十六至二十四节。

④ 指一八八二年的人口调查。托尔斯泰积极参加这次调查工作。一八八六年四月十日发表了托尔斯泰的一篇论文《那么我们该怎么办？》，他在这篇论文中对自己在这次人口调查时做慈善事业的企图加以严厉的批评。

的结果呢？从另一种较现代化和较复杂的观点察看混乱的生活状态的我们，知道在现今的情况下行善也需要十分小心，需要有一套复杂的方法，甚至需要技巧。然而这个一世纪的犹太教徒不愿意知道任何复杂情况。分送金钱造成了恶果，那么这恶果是从哪里来的呢？当然不是从布施者的内心动机来的。不幸者贪婪地求乞于布施者，也是自然的事。恶果是从狡狴的城市所发明的金钱本身来的。基督不拿金钱帮助人，使徒也如此。这是因为金钱是罪恶的。因此，**给人金钱也就是给人罪恶**。不应该用金钱来帮助人。只能用爱来帮助。只要有了爱，就能找到帮助人的道路和方法了。

这便是他的理论，这理论建立得很巩固。然而，艰苦的一八九一至一八九二年来临了。在辽阔广大的俄国国土上，人们——男女老幼——都在挨饿，受苦，死亡。有一个“彼得堡居民”写信给托尔斯泰，信中描述他的处境。他愿意帮助挨饿的人，然而他经济不甚宽裕，他是在城市里靠工资过活的。他能力所及的唯一的帮助人的办法便是每月从工资中扣下钱来。然而……金钱是罪恶！叫他怎么办呢？

这确是一个忠诚的托尔斯泰信徒所提出的天真无邪的问题呢，还是相反，是和托尔斯泰思想作辩论的一种方式，那是无关紧要的。这问题提得直截了当，因此它的解答对于托尔斯泰的忠实信徒们无疑具有很大的意义。问题在于，一个平平常常的现代人，在劳动分工、货币经济分工的现代环境中，怎样才能哪怕略微从事于爱的事业和助人的事业呢？

托尔斯泰专门写了一篇文章^①来答复这质问。这篇文章似乎没有发表出来，但在那时候曾经流传，石印，在集会时朗诵过，

① 世人都不知道托尔斯泰有这样的一篇文章。类乎此的思想，托尔斯泰曾发表在《论饥饿》一文及一八九一年七月四日写给列斯科夫的信中。

到处都使人感到不满。我们这些介乎两个极端之间的社会阶层中的平民知识分子代表者——不是富裕的乡村地主，也不是贫穷的乡下种田人——可以从这篇文章中再度证实，我们这些人本身和我们的地位与艺术家托尔斯泰和道德家托尔斯泰都是多么格格不入啊。这篇文章里还是强调着“金钱是罪恶”，金钱上的帮助不是真正的帮助。帮助人应该用爱。爱要求亲近。让市民先生们在夏天来临时“不到彼得堡讲究的别墅里去”，而到饥饿的乡村去。在那里对即将饿死的同胞们作直接的观察，就可知道应该怎么办。这些市民一定不会用冷淡的、形式上的金钱进行帮助，而“从自己的面包上切下一大块来”分送给他们。这便是爱的事业。

“是的，只有这位天才人物作出这样的忠告才可以得到原谅，”有一个读过这篇文章的“市民”对我这样说……坏就坏在托尔斯泰的这个质问者未必能够去避暑。他即使去，也只能去住舒瓦洛沃、帕尔戈洛沃、彼尔基雅尔维^①的板屋，每天还得夹着公事皮包从这里乘车到办公厅、事务所或编辑部去办公……让他到饥饿的省份去“避暑”吧！……但是到了那里，他和他的家属一定会立刻进入同样的“饥民”状态中，因为他既没有丰裕的领地，也没有农民的份地，而只有“学问”、酬金和计行支付的稿费……他出卖自己的劳力以换取金钱……他所能给人的只有金钱，每月若干卢布。而这若干卢布，在粮食市场上便相当于若干担粮食……也就是喂饱多少个人。

托尔斯泰（他的灵敏的感觉是可赞誉的）自己显然也不满意这个答复，他放弃了自己的方案，开始接受金钱捐助，并把金钱换成粮食。他在饥荒的那年做了许多重大的慈善事业……

然后……我们可以想见，这个突兀的事件，理论与不可避免

① 都是彼得堡附近的别墅区。

的实际之间的这种显著的矛盾(分送金钱出了毛病,金钱便是罪恶;需要金钱帮助,金钱便是恩惠),将迫使托尔斯泰重新陷入沉思,并由此作出新的否定。然而目前他还是坚守在已经占领的阵地上,即停留在一世纪犹太教徒的魔法梦境的气氛中。其实,有谁知道呢,即使在现在,这个孜孜不倦的探求者或许已将结束这种思想,或者我们会再度听到这个永远健旺的头脑产生新的怀疑……走向精神和谐与直率的国土里去的这位朝圣者,或许又会拿起他的巡礼的锡杖,踏上新的道路,而最后的夕阳将在他的日夜不息的永恒的追求中碰上他……^①

六

总之,思想家托尔斯泰完全包括在艺术家托尔斯泰之中。他的理论上的缺点,也几乎完全是从上述他的艺术观察方面的空白点产生出来的。他那关于建立纪元初的基督教的美妙的幻想,对于淳朴天真的或困惫的心灵可能会发生有力的作用。然而我们,从艺术家所忽略的两极之间的世界里来的人,却不能跟着他走进这幻想的国土里去。因为要这样做,我们既没有足够的想象力,又没有足够的闲暇,而且根本也没有这种心情。生活,复杂而纷乱的现代生活及其种种条件,以从两极吹来的狂暴的旋风侵袭着我们这些处在两极之间的居民。我们在不久以前,也还相信地上即将有天国出现,也像托尔斯泰一样承认“全有或全无”的公式。然而,几代人斗争的严酷的历史,使我们想起了一个古老的真理:“天国是争来的”,仅仅只有说教,即使对于教育也是不够的,社会生活的形式本身就是改善个性的有力因素,必须逐步地破坏并改造这些形式。托尔斯泰在一篇论文中,引证

^① 这篇文章作于一九〇八年。托尔斯泰在他生涯的最后两年里又一次改变了某些观点,这情况探究起来极有意义。从象征的意义上来看,这情况是坚持到底的。死神在途中碰上了这位伟大的探求者……——作者注

了他所十分重视的亨利·乔治^①的话。亨利·乔治说：“我知道我所建议的改革还不会在地上建立起正义的王国来。要做到这一点，人们本身也应该改善一下。然而这项改革会创造条件，使人们在这样的条件下容易日臻完善……”在这个完全正确的思想中，存在着一种争论的焦点，这种争论有时把思想家托尔斯泰的情绪和俄国社会中尊敬这位伟大艺术家的先进分子的情绪截然地分化开来。没有人否认，人的内心也应当力求够得上自由的资格。只是问题在于，内心自由和外表自由之间存在着有机联系，要使关于内心改善的说教能够实现，就必须有更完美的、**更合乎道德**的社会关系的形式。正因为如此，现在正在进行艰苦的斗争，这斗争已经造成了许多牺牲，牺牲的正是艺术家托尔斯泰所忽略而思想家、道德家托尔斯泰所不欲重视的那个生活范畴中的人。而且还会要求更多的牺牲。但并非为了“全有”，并非为了要在地上一下子建立天国——即**只要大家愿意并能够相信**关于基督纪元一世纪的那个光辉灿烂的梦就仿佛很容易实现的那个天国，而只是为了按部就班地奠定基础，以便建立未来的自由殿堂而已。在有时进行于黑暗和迷雾中的这场艰苦的斗争中，那个一世纪的犹太教徒带着轻蔑的讥笑或严厉的谴责观看着这种努力，他不但指摘各种各样的斗争手段，而且又指摘人们（现在已是成群的人们）为之牺牲性命的那种目标，——这时候在斗争着的社会和人民的先进阶层中有时对托尔斯泰流露出痛苦的反应，便可想而知了……有时不由得使人想起，只是因为托尔斯泰知道、看到和感到的局限于社会制度的最下层和最上层，所以他那么轻易地要求“全有或全无”，那么轻易地拒绝像宪法制度和对各种外表放肆行为的法律限制那样的“片面的”改善。下

① 亨利·乔治(1839—1897)，美国庸俗经济学家，以所著《进步与贫困》闻名于世。他在这本书中反对马尔萨斯的人口过剩论。乔治认为，彻底摆脱贫困的方法是使土地归资本主义国家所有，或者对私有土地征收高额的土地税。

层长久地受苦，毫无怨言地、驯服地忍耐着……至于上层，尤其是这位天才艺术家所处的上层，压迫的浪沫一点也溅不到。而我们这些处在不知名的不被承认的领域里的人，常常需要新鲜空气，哪怕吸一口也好，务求在这压迫和极度专横的王国中不致闷死……

而现在，已经不单是我们这些处在两极之间的人，连最下层的人们显然也要拒绝那种无怨言、无穷尽地忍耐的“内心自由”了……而在**完全**自由的**天堂**还没有在地面上**建立**起来的期间，他们只希望把他们现在的住所扩展些，放宽些，拆毁一些不需要的腐朽的建筑物，并且主要的是要感觉到他们是自己家里的主人——哪怕一定程度上感觉到也好。

七

我不是在为寿诞日写颂辞，我只是想替这位天才艺术家，替这个伟大、真挚而大胆的人作一番力能胜任的评述。托尔斯泰不需要颂扬。只要正确地评述他，指出他卓越的个性的一切特性，就等于描出了一个令人惊喜的形象。倘不指出上述的特点，这评述就不完整了……

然而就在托尔斯泰的幻想中，也存在着他作为现代制度毫不留情的批评者的力量的源泉。我们不能跟随托尔斯泰走进他所幻想的境域中去。然而真挚的幻想往往是现实的最好的准则。要不是现实常常被迫受到幻想的审判，现在哪里还会有人类呢。而且不可忘记：那些来自纪元一世纪的朴素的真理，正是我们制度所公认的、正式阐明的、法定的基础。这是形式主义的基础，是为现代国家装潢门面的官方道德的源泉。而在这方面，那个来自一世纪的人完全天真烂漫地，甚至全靠这种天真烂漫，才能很有权威地说出许多生动而有意义的话来。

托尔斯泰正是在他**亲耳听见**导师讲话的那个奇妙的梦的影

响下观察我们的现实。当他看到他曾一度渴望迁就的一切情况时，就吃惊地拭目：怎么？这难道是基督教？怎么？这难道是以基督遗训为基础的社会？……一世纪的犹太教徒大吃一惊。而任何一个在杂沓的日常生活中吃惊的人都不由得会引起大家注意，刺激并感染人们……

托尔斯泰阐述人所共知的真理时的惊人技巧正是由此而来的。是的，正是人所共知的真理反而很难阐述，也就是说，必须把这些真理阐述得具有新颖、独创和生动的特色——我们现代生活所需要的正是这一点。我们这些受过教育的人懂得很多，然而在我们的生活中，在我们认为已经陈腐了的起码真理方面，我们却做得很少。顺便提一下，正是由于这个缘故，在我们现代文学中就出现大量追求“空前未有”的现象。在我们这里，常常随便鞭打农民，有时鞭打女人和孩子，甚至年高望重的老人。这是可耻的。这又是不合法的。关于这一点，已经谈得很多。谈的时候总是把它当作一种令人发指的、可耻的破坏人权行为。然而……省长老爷们照旧一直在干这种勾当，而且在“和平时期”像在动乱时期一样不受拘束。彼得堡的任何一个纨绔子弟都可以仰仗靠山而忽然变成一个昏聩刚愎的大官，下令把一个可以做他曾祖父而且办事也比他能干百倍的年高德劭的老人按倒在地，于是……空中就呼呼地响起鞭子声音。我们就去了解这情况，如果可能的话，就发表一篇愤慨的文章，然而文风中流露着隐忍的沮丧和苦闷，因为雄辩家已经说过比我们更响亮的话了。……唉！这对任何人来说都不是新闻了。

然而在八十年代末的一天，奥廖尔地方有这样一个浅薄的行政长官出门考察，对农民施以刑法。^①这一切他当然会顺利地

① 指奥廖尔省省长涅克柳多夫，关于他对农民的迫害，托尔斯泰在《天国就在你们心里……》一文中作了描写。

对付过去……然而过了些时候，从某地方吹来一阵旋风，这个奥廖尔昏官的前程就被断送了。发生了什么事呀？没有什么特别的事。只是那个一世纪的犹太教徒知道了这件事，吃惊地大喊了一声，说这不合基督教教义。其实，难道我们从上到下所有的人都不懂得这一点吗？难道这不是人所共知的真理吗？是的。然而托尔斯泰从一世纪犹太教徒的心灵深处出发，能够把这个真理说得不但使心中蕴涵着愤慨的“社会”重新震惊起来，又使得那些曾经容忍、鼓励，甚至为了同样事件奖赏过这班活跃的昏官的人也震惊起来。说话的是托尔斯泰……这就分量很重了。说话的还是“基督纪元一世纪的犹太教徒”，这分量恐怕就更重了。

问题当然不在于一个轻率而残酷的行政长官断送了前程。轻率残酷不亚于他的别的行政长官会继续前来。这一点我们比一世纪犹太教徒知道得更清楚，更确实……问题在于，在托尔斯泰的笔下，这些“人所共知的真理”失去了它们的晦暗性和陈腐性，重又闪耀出生命的全部光彩，唤起人们新的愤慨，惊扰人心，重新迫使人们去寻找出路……还有，这些真理不再是被人保藏着以待良机的冷门货，它们广泛地扩展，深入并控制了以前为愚钝的天真、可怜的顺从或盲目的冷淡笼罩着的阶层。

在这种时候，说教者托尔斯泰和从两极之间的居民中来的在原则上同他对立的人们中间的障碍物就崩溃了。因为他的话语流露出深刻的真挚。当他说到不以暴力抵抗邪恶的时候，他与那些专对最怯弱的人说教的伪君子就不一样。托尔斯泰在早先就已大胆无畏地痛斥过那些拥有权柄和势力而企图把这权柄建立在基督教及其道德的威望上的人们……

当我写这篇文章的时候，全部知识界人士又读到了托尔斯泰所阐释的一条“人所共知的真理”，他所说的关于死刑这个人所共知的问题的那番朴素的话^①又震惊了人心……当然，凡人

类语言所能直接表达——更进一步，凡人类语言所能间接表达而阐明我们制度的阴暗深渊的一切，这位天才幻想家——曾经做梦在炎热的荒漠中听到伟大导师亲口说出爱与和平的话来的天才幻想家——的语言都能表达出来……

八

在作家托尔斯泰的伟大而复杂的个性中，还有一方面使得我们这些处于两极之间的居民同情思想家托尔斯泰，甚至当我们在原则上远不是完全赞同他的时候也颂扬他，那就是他把报刊言论提到了迫害所达不到的高度上。

对于托尔斯泰自己，这里确也存在着一一种特殊的精神痛苦的源泉。大约二十年前，我当时还是一个青年人，刚从遥远的流放地回来，第一次去访问托尔斯泰，^②一见面，他就对我说这样的话：

“您多么幸福，您为自己的信念而受苦。上帝没有赐给我这种幸福。他们**为我而流放别人，对我却不加注意。**”

这是可想而知的，为自己所信奉的主义牺牲，从而证实自己的说教——这是每一个说教者的愿望。此后托尔斯泰曾有好几次在报刊上谴责俄国政府的不合理和不公平：为什么驱逐、监禁、迫害那些迷恋于他的说教的人，而让说教者本人逍遥自在？

还在不久以前，“立宪”部的一个半官方机关刊物和托尔斯泰辩论时，也对这谴责作了答复。《俄罗斯》说，有什么办法呢？托尔斯泰是一个恶劣的思想家，但同时又是一个伟大的艺术家。他

① 指托尔斯泰的论文《我不能沉默》（1908），是为了二十个农民的死刑而作的。

② 柯罗连科于一八八六年二月间和托尔斯泰相识，那时他和兹拉托夫拉茨基到莫斯科托尔斯泰的家里去，请他参加《俄国思想》杂志的一个文学集子的编辑工作。

的倡议(例如,反对死刑?)是很有毒害的,然而恶毒的命运使政府在杜绝这种毒害时发生特殊的困难——要惩办,势必惩办一位令人感到“不由己的温情”而必须加以爱护的伟大艺术家……

使得那些像捍卫司空见惯的日常生活现象一样捍卫死刑的人感到“不由己的温情”,——如果 *à la lettre* ① 理解半官方刊物的这个声明,单是这一点就已经是道义上的巨大胜利了。不完全属于半官方而情绪与半官方颇相一致的“别的人”却没有感觉到这种温情,因为现在整个俄国正在发动狂暴的进攻,反对这位伟大作家,反对怀着感激心情的俄国社会对他的庆祝。有一篇特殊的祈祷,人们认为出自某著名的喀琅施塔得教士的手笔,其内容很像政府部门的一份关于必须从速按行政命令把伟大作家驱逐出这个世界去的报告,这位教士似乎冒渎地请求上帝让托尔斯泰快些死去。唉,这种“基督教”离开一世纪犹太教徒在湖岸上荒丘旁所听到的教义是多么远啊! ②

不错,被这位“恶劣思想家”的朴素有力的话所震惊的俄国社会反动阶层对伟大的俄国艺术家的温情确实是有条件的。然而事实总归是事实,他们不敢下决心去碰托尔斯泰,尽管任何禁令其实也阻拦不了托尔斯泰的思想和他的天真朴素而又可怕的揭发性言论的传播。这一点使得托尔斯泰悲伤。我们对此却不能不感到欣幸。

这不仅是因为我们虽然意见分歧却都珍视这位唠叨不休的伟大长者,而且也是因为我们在他身上看到良心和思想的自由初次战胜了偏执和迫害。的确,他把自由言论提到了迫害所无能为力的高度。

而且他仅仅凭着自己的天才的内在力量就达到了这一点。

① 法语:按照字面。

② 后来有人写到,关于这篇在一定范围内流传的祈祷文出自喀琅施塔得约翰教士手笔的说法是不正确的。——作者注

伟大的艺术家替勇敢的思想家创造了这条件。我们都不是伟大艺术家，因此所有其他文学都还在专横不法的极度黑暗中艰难地挪步。然而在前方，在我们前面，有一个雄伟的人物，像辉煌的巨象一般跨越了这黑暗和不法的界限，矗立在还遮蔽着俄国生活的迷雾的上空。于是我们特别有力地感觉到他毕竟是属于我们的，我们骄傲地夸耀他仅仅依靠言语的力量就达到了这高度。使我们受到鼓舞的是，他把自由的良心和言论之光引出了压迫的界限之外。我们仰望着他所高举的火炬，就忘记了我们之间的分歧而向这位正直的、勇敢的、虽然常常迷路、但即使在错误中也极度真诚的伟大人物热烈地致意。

一九〇八年

丰一吟译

列·尼·托尔斯泰^①

第 二 篇

饥渴慕义的人有福了^②

一

有一个人——如果我没记错的话，是莱辛^③——说过：

“假使上帝把两只手伸给我，一只手里是绝对的知识，另一只手里只是对真理的追求，并对我说：‘你选择吧！’那我将立刻回答说：‘不，造物主！你自己把这永恒不变的绝对知识拿去，把神圣的不满足和永不停顿、舍己忘身的追求给我吧。’”

列·尼·托尔斯泰便是这种惶惑不安、大公无私、孜孜不倦而有感染力的追求的光辉代表。

托尔斯泰时时把这追求当作既成真理和德行标准归结在一些公式里，这些公式不止一次地变更，就像他小说中的主人公——彼埃尔·别祖霍夫^④、列文——的公式一样地变更。如果从这个观点出发来看托尔斯泰，那么在他长年的天才的创作过程中，全部都是动摇不定的矛盾。

现在举这种公式中的一例：

“一个民族并不——如法国人在一八一三年所做的那样——按着一切剑术规则行礼，文雅地举起他们的剑柄，殷勤地递给他们那宽大的征服者，而在危险关头，不问别人在同样情形下采取了什么规则，简单而容易地抓起首先到手的棍子，一直打到

他们灵魂中的愤恨和报仇的感情让位给轻视和怜悯的感情，这也是很好的呀。”⑥

在这些话中，“抵抗”的情绪表现得十分直率，竟达到了极点；甚至对战败了的敌人，除了掺杂着轻蔑的怜悯之外也没有别的态度……哪里能够相信写这些话的手，就是后来写下面的话的手：即使野蛮的苏鲁人⑥侵入国境，杀死老人和孩子，强奸妻子和女儿——即使在这种时候，基督教徒也不应该放纵“敌视和复仇的感情”；即使在这种时候，他也不可以用武力来对抗武力……

而实际上这确实是同一只手写的……不仅如此，绝对不抵抗的公式所依据的基本精神动机，正是赞美不加判断的仇恨和报复的严酷格言所依据的那种精神动机……

托尔斯泰的这个唯一的永远不变的动机，就是寻找真理，就是追求严整的精神协调，而这种精神协调，只有当对自己的真理及其在生活中的直接应用具有深刻的、不因分析而瓦解的信念，才能够产生。

二

怀念直率，寻找产生严整的精神协调的信念——这便是艺术家托尔斯泰作品中主要登场人物的基调，在这些人物身上，最充分地反映了他本人的个性。

① 这篇文章是一九〇八年为托尔斯泰八十寿辰而作的。最初发表在一九〇八年八月二十八日的《俄国公报》第一九九期上。后来收入一九一四年马尔克斯出版的《柯罗连科全集》第一卷中。

② 见《新约·马太福音》第五章第六节。

③ 戈特霍尔德·埃弗莱姆·莱辛(1729—1781)，德国作家，德国启蒙运动时代的卓越代表者之一。

④ 托尔斯泰的长篇小说《战争与和平》中的人物。

⑤ 译文引自董秋斯译《战争与和平》第1732页，人民文学出版社，1958年版。

⑥ 南非民族之一。

海涅说：世界崩裂了，裂缝就贯穿在诗人的心坎上。这是可以阐明我们精神体系中的许多情况的绝妙形象。世界早已崩裂了：一部分人走在这巨大的社会裂缝向阳的一边，另一部分人则在黑暗和迷雾中摸索前进。在我们这个时代特别可以感觉到，裂缝不仅仅发生在诗人的心上。具有天才和真挚的非凡力量的托尔斯泰也善于描写走在向阳一边的人们的这种精神纷乱的感觉。在他的全部生涯中，在他作为艺术家和思想家的全部天才著作中，都表现着由于意识到生活的莫大虚伪而产生的这种精神纷乱，都在追求着用某种统一的信仰来治疗人心，这种信仰能够调解矛盾，使惶惑的心灵获得宁静与和谐。

有一个时期，不止是托尔斯泰一个人感觉到，只有淳朴的人民才具有精神的严整性，这好比是命运鉴于他们灾难深重、困苦劳顿而送给他们的礼物。然而这礼物的代价抵得上走在生活向阳一边的幸运儿们所带走的一切福利。它竟比知识、科学和艺术更加珍贵，因为其中包含着完整的全能的智慧。不识字的士兵卡拉塔耶夫比有教养的彼埃尔·别祖霍夫更加崇高，更加幸福。彼埃尔·别祖霍夫努力探求这个不识字的士兵的完整智慧的奥秘，正像托尔斯泰自己力求理解淳朴人民的智慧一样。

伟大艺术家为他的一部最重要的作品选择了这样一个时代，在这个时代中人民的直率感情在一切“合理的”有组织的力量站不住脚、无能为力的紧急关头拯救了国家。这样的选择恐怕未必是偶然的事。身为统帅的库图佐夫的天才，托尔斯泰所看到的只是这样：只有他一个人懂得自发的人民感情的力量，闭着眼睛不加判断地投入这股强大的潮流。托尔斯泰自己同他所描写的库图佐夫一样，在这时期也受着这伟大的自发力量的支配。人民，人民的直率感情，人民对世界的看法，人民的信仰——这一切就像大洋中的狂澜一般冲击艺术家的心灵，指使他写出关于“首先到手的棍子”和关于蔑视被征服者的严酷格言

来。这是严整的,也就是说,这里面具有生活的规律。你倘更用心地精读这篇描写人民战争的惊人的长篇史诗,你就会惊奇地、也许神魂战栗地在其中看到几乎在为杀害俘虏作辩护……这是人民所做的事,他们不懂得精神纷乱,他们具有完整无误的、比一切计算更为正确的直率感情的智慧……这就是说,这里面有真理……

三

然而,一个人如果能够像托尔斯泰通过列文、别祖霍夫和聂赫留朵夫^①所描写的那样描写精神纷乱,描写怀疑和探索的苦恼,他就不可能长久地保持这种心情。在反对外来侵略的解放斗争时代的人民热潮的力量中,托尔斯泰发现了**直率**的激情,于是就全身心地投入这种强烈而严整的、直率而不加判断的人民激情的魔力中了。他也为自己寻求这种直率,这就使得他渴望获得同样的严整性。然而这严整性毕竟是别人的。而彼埃尔的怀疑和精神纷乱、列文的反省以及他的堕落、错误、层出不穷的探求,才是托尔斯泰**自己**的,他亲身感受的,他的心灵所固有的。随着占据作者心灵的这部伟大长篇史诗的魅力的减弱,怀疑之心就重新抬头,分析就开始削弱卡拉塔耶夫这种人的“朴素信仰”的魔力……把聪明朴素的人民描写成达到愚昧和恶习的顶点的《黑暗的势力》^②,标志了托尔斯泰思想演变中的一个新阶段。这位艺术家竟是善于描写这种景象的。这就意味着他作为思想家已经不再受人民的世界观的制约,而走上新的道路去从事他的孜孜不倦的探索了。

这个伟大的不安分的心灵为追求真理和救治身心的和谐而

① 托尔斯泰的长篇小说《复活》中的人物。

② 这个剧本最初的名称是《一步错,步步错》,是托尔斯泰在一八八六年作的。一八八七年初次由媒介出版社出版。

漂泊，是有过引人入胜的历史的。倘要探究这历史，须得写整整一部书。我打算在另一篇文章里稍稍详细地指出这巡礼中的几个主要旅站。^①现在我要说的只是，托尔斯泰通过自己的分析推翻了那“朴素严整的人民信仰”中不久以前还令他崇拜的一切，但是在整个现代世界中却没有找到安居和藏身之所。根据他在《忏悔录》中的自白，这时期的世界在他看来是一片死寂的荒漠。智能是没有乐趣、枯燥无味的，“人民信仰”充满了虚伪和迷信……在这歧途上，艺术家托尔斯泰向疲惫的朝圣的思想家伸出援助之手，于是天才的想象力就给他创造了一个美妙而伟大的幻想世界。在《战争与和平》的时代里，在托尔斯泰欢欣的目光面前，反抗和斗争的民众的精神严整性的汪洋大海在动荡着。于是他承认斗争的这种严整性是生活的规律。现在，顺从的幻想在他面前展开了另一种严整性的景象，同样地强烈，具有同样的自发力量，同样地引人入胜。他感受到了另一种民众的情绪，这种民众在基督教创立初期旧世界崩溃的轰响声中准备不用仇恨和报复的感情，而用爱和温顺的教义征服人类……这种幻想的魅力笼罩了他，抚慰着他那不安分的思想，前推后拥地把他带进不抗恶的国土中，送往一世纪基督教徒的精神光明的境地……通过若干世纪的黑暗，基督的召唤传到他耳朵里，他就常住在自己幻想的国土中，而且呼吁在不可调和的矛盾的罗网中惶惑受苦的世界也走进他那宁静的藏身所来……

四

这便是同一的精神追求的相反的两极，这便是这辉煌伟大的生命的粗率而概括的历史。伟大的艺术家和真挚的思想家通过若干世纪的黑暗，从他幻想的国土中用鹰一般锐利的眼光察

^① 这篇文章终于没有写成。

看我们生活中的矛盾和缺陷，而这种特殊地位使他对于我们自以为也是建立在基督教基础上的制度的批评变得无可辩驳了。

我们固然不能跟随托尔斯泰走进他所幻想的国土中去。然而这种幻想的甘美我们却感觉到了，而且极其重视他孜孜不倦地探求真理的诚意。除此以外，我们还明白，如果说这位思想家有时闭起眼睛，不去注意横在基督教一世纪和我们现代之间的十九个世纪的泥沼和迷雾，不去注意其间曾产生新的、复杂的、不可预测的条件，那么，当时为人类发出的伟大真理的余音，有时毕竟还在这位幻想艺术家的声音里得到有力的反应，似乎足以驱散这些世纪的迷雾。淳朴的心灵响应着这声音的魅力，而在讲大道理的伪君子和在教堂里作买卖的人们中间，这声音引起了混乱和惊慌……

现在，在不断增长着的骚乱中，在罩住我们视野的阴霾之下，伟大的艺术家和勇敢的真理探求者正站在他一生的庄严的夕照中，而在他周围，在宣扬温顺和不抗恶的托尔斯泰周围，汹涌翻腾着各种激情，从赞叹和狂喜直到痛恨和仇视……

再经过几年，几十年，几世纪……我们的历史时刻的激情将会平静下来。也许，把世界分裂为生来幸福和生来不幸的两种人的那条巨大裂缝也会闭合起来。人类的幸福，人类的苦难和斗争将会找到对人更合适的其他形式，理性的追求将会飞向我们的想象力现在所不能达到的新目标。然而，即使从这遥远的将来回顾，也还可以看到站在早已过去的两世纪交界处的这个雄伟的人物。他身上，犹如一种象征，体现了我们的黑暗时代最严重的纷争和最美好的追求。这将是扶过农民木犁的天才艺术家和穿过农民粗布衣服的俄国伯爵的象征性形象……

一九〇八年

丰一吟译

伟大幽默家的悲剧^①

——关于果戈理的几点感想

(摘 录)

四

果戈理(在普希金影响下)第一部给自己提出一定社会问题的优秀作品是《钦差大臣》。他在《作者自白》中说：“在《钦差大臣》中，我决心要把我当时所知道的俄国的一切恶习、发生在最需要公正的地方和场合的一切不公正行为全部汇集起来，概括地加以嘲笑。”

关于《钦差大臣》的初次演出，我们有当时一些目击者所供述的相反的材料。有些人说这是巨大的成就，笑声震撼了剧院。另一些人认为这成就是极不充分而且可疑的。据安年科夫^②说，官高爵显的观众和贵族阶层的观众对这第一次演出都困惑不解。“大多数观众以为表演的是滑稽剧，因而可以放心，并且一直采取这样的看法。有两三次听到哄堂大笑。然而快到第四幕的时候，笑声就敛缩起来，消失了。几乎没有人再鼓掌。到第四幕末了，紧张的注意差不多变成了一致的愤怒……从四面八方传来特等观众的一致的嚷嚷声：这是不可能的，这是诽谤，是胡闹……”绝大多数的报刊评论都责备作者，因为他这部喜剧中全是反面人物，而没有可以“寄托道德感情”的有德行的人。农奴制要求作者替它辩护，而在这喜剧中只感觉到高度的艺术性的否定。

《费加罗的婚姻》^③初次演出的时候,发生了同样的情况。观众之中有一个人向疯狂地反对作者的全体观众看看,说:“法国人像小孩一样,给他们洗脸的时候要耍脾气。”然而这并不妨碍博马舍这部喜剧成为不朽的、真正具有民族性的、至今犹未失去意义的讽刺剧。在这逐渐静息下去的笑声中,在这紧张的注意中,在“果戈理给洗脸”的“特等观众”的不满中,也可以预测到同样的不朽。

当时有一些人立刻理解了《钦差大臣》的伟大意义,他们正是因为作者毫不留情地讽刺而对他表示好感。别林斯基那时候是销路还不很广的《杂谈》^④周报的一个不甚知名的评论家,他写了一篇热情洋溢的评论文章,非常深刻地评定了这部喜剧的意义。他说:“真奇怪,怎么没有人注意到大家所要求而没有在这剧中找到的那个高尚人物呢?这剧中是有这样一个人物的。这便是可以净化心灵的笑。”以别林斯基为代表的少数人,心甘情愿地向天才的讽刺家致敬。这喜剧的周围沸腾着热烈的争论,演出时观众满座,演员们把果戈理所创造的不朽形象表演得越来越鲜明了,他们的精彩的台词像格里鲍耶陀夫的某些诗一般成了定型,果戈理所创造的形象在人们的思想中扎下了根……这喜剧显然成了俄国文学和俄国舞台的珍宝。

但在那时候,作者自己竟为了……《钦差大臣》的失败而感到压抑和颓丧……他确曾注意到别林斯基那篇论文,而且在他

① 这篇文章是一九〇九年为果戈理诞生一百周年纪念而作的,同年发表在《俄国财富》第四、五期上,标题是《作家的悲剧》。后来柯罗连科把它大加修改,收入一九一四年马尔克斯出版的《柯罗连科全集》第二卷中。文章的整个结构都已改变,作了许多增删,文体大大地修正了,标题也改换了。

② 帕维尔·瓦西里耶维奇·安年科夫(1812—1887),批评家,回忆录作者,普希金作品的编辑者。以他的关于三十至四十年代他所亲近的人们(果戈理、别林斯基、赫尔岑、屠格涅夫等)的《文学回忆录》著名。

③ 《费加罗的婚姻》是法国剧作家博马舍(1732—1799)所作的喜剧。

④ 一八三一年至一八三六年发行的一份周报,作为《望远镜》的附刊。

自己的《剧院散场》一文中，为了防卫别人攻击，他除了引用别人的种种见解之外，又曾引用别林斯基关于高尚的笑的见解。然而在心灵深处，他却怀着不满和苦闷。果戈理在致普希金的信中，把自己的情绪归咎于“同胞们”：“我身心交瘁了。我发誓，没有一个人知道，也没有一个人看到我的痛苦。”在另一封信里又说：“我要到国外去，在那边排遣我的同胞们每天给予我的苦闷。当代作家，喜剧作家，风习作家，应该离开祖国远些。”但在申罗克所收集的材料中，有一封致“一个文学家”的信^①，其中所写的是关于这次首演的事。果戈理在这封信中这样描写他的精神状态：“从一开始……我在剧院里就感到寂寞了。我并不关心观众是否欢喜，是否能接受。在所有当时在场的人中间，我只怕一个审判官，这个审判官就是我自己。我在自己内心听见我对自己这个戏剧的**责备和埋怨**，这声音压倒了其他一切声音……”

就这样，“唯一的审判官”给这个周围沸腾着新旧俄国的斗争的剧本判下了罪。果戈理在他这部天才作品的友人和敌人的争论中踌躇了一会以后，终于倾向……敌人方面。^②

《钦差大臣》首演后不久，果戈理就到外国去了。去做什么呢？我们已经在他的信中看到，他自己用同胞们对他的态度来解释这一点，后来他又有好几次重复提到这理由：“喜剧作家是祖国容不得的人。”

然而实际上另有一个原因。他带走了《死魂灵》开头一部分，为了创作这部毕生最伟大的作品，他已经预先集中了自己的一切生命力。对于“宿疾”的意识，使他懂得要节约光阴。他那生气蓬勃而极度敏感的想象力中充满了形象，把这些形象仔细地琢磨并体现出来——这便是生活的任务和解救的方法。这

① 指果戈理为《钦差大臣》初次上演而写给普希金的信。

② 别林斯基在关于《与友人书简选》的那篇论文中早已指出这件真正不幸的怪事。——作者注

位天才人物把一切力量都运用在这方面。他显然完全有意识地要摆脱各种印象的侵入,因为它们虽然能开阔心灵,使生活更加充实,同时却又能削弱心灵的凝聚力。他庆幸自己没有体验到恋爱,因为恋爱会过多地占据他从事主要事业所需要的心力。社会对他的讽刺作品的各种鲜明生动的反应,也是他承受不住的。在外国,他缩小了新印象的范围,专心加工他从祖国带出来的艺术材料。库利科夫斯基^①在他论果戈理的文章中指出,果戈理在国外时,动人的事件和伟大的思想运动就发生在他身旁,却并未打动他的心。当普希金贪婪地睁大眼睛观察当代世界,捕捉每一个新现象,掌握每一种新思想的时候,果戈理在他的广泛的通信中却几乎完全没有留下这种求知欲的痕迹。他那生来敏锐而少受文化触动的思想,在一个狭小的圈子里工作着。

“我的天!多么好的题材!”果戈理在写给朋友们的信中常常这样说,而且每次都要附加一句:“谁知力量够不够啊!……”“只要足以完成《死魂灵》的一点生命,此外我一小时也不向上帝要求了!”“你问我罗马事件,我一个字也不回答你。”他在写给达尼列夫斯基(1841年8月)的一封信里说,“因为我已经什么也看不见,在我的眼光里没有新来乍到的人的那种生气蓬勃的注意力。我所需要的一切,我已经收集并安置在我的心灵深处了……”“不,不要使我分心。我发誓,这是罪过,是大罪过,是深重的罪过。”^②这岂非明显地表现了他的心境:矢志要拿自己的一切能力来对付唯一的目的,绝不愿虚掷多余的无目的的一瞥。既然这些新现象和新思想似乎一概存在于他的明确规定的生活范围之外,那又何必急急忙忙去抓住它们呢?他的想象力正在欢

① 德米特里·尼古拉耶维奇·库利科夫斯基(1853—1920),或称奥夫夏尼科·库利科夫斯基,文学研究家,语言学家。

② 申罗克编《果戈理书信集》第2卷,第100页和111页(后者是写给谢·蒂·阿克萨科夫的)。——作者注

喜而热情地探究遥远的祖国的一些明确的形象。如果削弱了他这想象力的强度，就等于在他那股为了实现生活主要任务乃至延续生命而精打细算的力量中扣除了一部分。

在这整个时期，当果戈理完全摒弃了无意识的创作而投入《死魂灵》的构思的时候，他的命运很奇怪地使我想起了霍马·勃卢特^①的命运；说得更正确些，想起了霍马·勃卢特在有魔力的小礼拜堂里作彻夜祈祷的故事。这个可怜的哲学家在自己周围画一个圆圈，在圆圈里点满了蜡烛。他就在这圆圈里集中自己的全部注意力和全部毅力阅读圣书。只有圣书里的话才能驱除敌对世界中的可怕的产物……

果戈理也有这样的一个狭小的礼拜堂，这便是他在国外的生活。他自己在写给乌瓦罗夫^②的信中说：在这里，他“使自己陷于孤独中”，用全部力量来创作《死魂灵》……他周围也有一个狭小的圆圈，是广大世界的黑暗中一块被照亮的地方。在这里，正像在明亮的光线中一样，用令人安康的笑作为翅膀而在想象中飞翔着的那些鲜明的形象，都逐一地显现在他面前了。这是光天化日下的真正的造物……然而在两旁，黑暗和恐怖的可怕的产物也麇集过来，拥挤着向他逼近。而在深处——与其说可以看到，不如说可以猜测到——盘踞着一个无定形的可怕的怪物，即对死亡的恐怖。它正像那个地鬼一样，准备用它的死气沉沉的眼光来望一望这个孤独的苦修者。霍马·勃卢特为了防御这个敌对世界，就在那被蛊惑的美人的棺材旁读圣书……果戈理则一直在那里写俄国的事情，这俄国也是被奴隶制度所蛊惑了的。

在他的想象力活跃的期间，在他能够创作的期间，他是生活

① 果戈理的小说《地鬼》中的人物。

② 谢尔盖·谢苗诺维奇·乌瓦罗夫(1786—1855)，一八三三至一八四九年间的国民教育大臣。

着的。而在虚妄的思想还没有缚住他那天才的、有益身心的、治病救人的笑的翅膀的期间，他是能够创作的……

五

果戈理在国外写《死魂灵》期间，他的健康状况一直很不稳定。还在很早以前，一八三三年果戈理住在莫斯科的时候，就屡屡陷入忧郁的心情中。他神经过敏，常常认为自己的病是不治之症，虽然外表上显得很爽健。他常常从国外写信来诉说他的情况。“我的脑壳上仿佛罩了一顶帽子，这帽子妨碍我思考，蒙蔽我的思想……”^①“头上常常压着一层沉重的云雾，这云雾(sic^②)我必须不断地努力驱散它。”^③“我的健康不良。极轻便的工作也会使我的头沉重起来。意大利，我的娇媚可爱的意大利，延长了我的生命。然而要完全根除这专横地侵入我的身心的疾病，它没有这能力……如果我不能完成我的工作，那可怎么办呢？”(一八三八年给维亚泽姆斯基公爵^④的信。)^④“我的病本来似乎好些了，现在又厉害起来……然而我正在做我的工作，这工作将要完成。”(同年给波戈金的信。)一八四〇年，果戈理住在维也纳，在兴奋了一个时期之后，他的精神病很剧烈地发作起来。后来他写道：“我感觉到一种逼近我心头的激动，这激动使每一个在我思想中掠过的形象都变成巨人，使每一种无关紧要的愉快感觉都变成极大的、人的本性无力承受的欢乐，使每一种忧郁的感情都变成痛苦难堪的悲哀，随之而来的便是晕厥和木

① 一八三七年给普罗科波维奇的信。——作者注 按：尼古拉·雅科夫列维奇·普罗科波维奇(1810—1857)，果戈理的中学同学，他最亲近的朋友之一。

② sic 是拉丁文，“原文如此”之意。这里的俄文有语法上的错误，作者未加改正而照样引用，所以注上这记号。

③ 一八三八年五月十六日给达尼列夫斯基的信。在这里，巴热诺夫曾指出一定的征候，在医学上称之为神经衰弱头盔。——作者注

④ 彼得·安德烈耶维奇·维亚泽姆斯基(1792—1878)，诗人，批评家，普希金最亲近的朋友之一。

僵……”^①

有一点十分令人很奇怪，果戈理的精神病的这种过程与他身体的健康状况或纯粹机体的疾病完全无关。在后来的几封信里，果戈理十分明确地描述了他的病情状况，尽管有病，他却觉得头脑和思想都十分爽健，因此完全没有精神压抑之感……我们是否可以概括地确定，他的精神病在创作《死魂灵》第一部的过程中，即在一八三三至一八四二的十年间，是在继续不断地增长着？

如果能从这观点详细地研究一下果戈理的全部通信，一定是极有趣味的，可以帮助我们确定果戈理的主要疾病与他的工作成败的关系。然而仅就我们所知道的情况而论，似乎已经可以否定疾病一直在发展的说法了。因为在果戈理这几年的通信中，关于健康情况的诉苦常常为满足和得意的口吻所更替。一八三六年他从巴黎写信给茹科夫斯基说：“《死魂灵》进展很快，比在沃韦^②时更活跃，更爽利。我简直觉得仿佛身在俄国了。我眼前的一切都是我国的景象：我国的地主、我国的官吏、我国的军官、我国的农民、我国的村舍——总而言之，是我们整个正教罗斯。我想起了我在巴黎写《死魂灵》，竟觉得可笑……我这部创作十分庞大，不会很快完成……将来还会有新的阶层和各种各样的老爷起来反抗我……可是我有什么办法呢？我的命运已经在与我的同胞们为敌了。忍耐吧！有一个看不见的人在我面前拿着一根有力的权标在挥写……”

在贝尔格^③的回忆录中，有一段是果戈理亲口叙述的一件

① 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第148页。——作者注

② 瑞士的一个地名。

③ 尼古拉·瓦西里耶维奇·贝尔格(1823—1884)，诗人，翻译家，新闻记者。一八四八年和果戈理相识，常常和他会面。贝尔格的回忆录被收入《同时代人回忆果戈理》(苏联国家文学出版社1952年版)中。

事，说他在琴察诺和阿尔巴诺^①之间一家简陋的小饭店的台球房里，在极大的嘈杂声和窒息的空气中一口气写完了《死魂灵》中整整的一章。申罗克认为这是一八三八年间的^②事。就在这一八三八年，果戈理在写给波戈金的信中又指出他的工作的成功。申罗克说：“一般地说来，这时候（即十年的末了）果戈理的心情是最幸福的。在巴黎和日内瓦时常常发作的忧郁症，有很长一段时期被忘记了。有时他用这样的话来描写自己的心情：‘我心中有天堂乐土。’‘现在我在罗马少有相识的人，说得更正确些，几乎一个人也没有（列普宁家^③在佛罗伦萨），然而我从来不曾这样快乐，从来不曾对生活感到这样满足……’”已经是一八四一年了，果戈理在写给茹科夫斯基的信中告诉他：“……我不能说我是健康的。不，身体也许比以前更坏。然而我比健康更胜一筹。我常常在刹那间听到奇妙的声音，体验到内在的、伟大的、包含在我自己心里的奇妙的生活，我宁愿不要任何幸福和健康。”

这岂不是很明显，最后的四年（1838、1839、1840和1841）非但不能说是“抑郁性神经病”特别加重的时期，反之，这是精神较为爽健旺盛的一个特别长久的时期，这种旺健的精神只是局部受到疾病的破坏而已。如果再回想一下，照医生巴热诺夫的说法，在三十年代初，果戈理的精神病就已经剥夺了他整整一年的生活，那么我们应该承认，有一种力量闯入这病的发展过程中，阻碍了病的进展，完全破坏了它的“周期性”。

这是一种什么力量，那很清楚。正是在这几年内，果戈理完成了他的最重要的作品——《死魂灵》的第一部，这作品的进程已经完全明确下来……

① 意大利教皇国的两个小城市。

② 尼古拉·格里戈里耶维奇·列普宁-沃尔孔斯基公爵（1778—1845）一家。此公爵曾任乌克兰总督，后来当国务大臣。果戈理和他的女儿瓦尔瓦拉·尼古拉耶夫娜关系很好。

艺术构思一经找到自己的形象，就获得了一种犹如自己的有机生命般的东西，并按照自己的规律向前进展。这种井井有条地进展的思考，是一种几近于自发的过程，可以作为作者的高度满足的源泉。我们不要忘记，按照果戈理的明确的记述，他最初的那些幽默形象竟是在精神压抑的期间产生的。现在，当这位天才人物的稳固下来的想象力在生动的艺术构思急流中推进的时候，他的创作是一股强大的、有益身心的力量……那种神秘的病，其全部作用在于引起精神压抑的那种病，在这浩浩荡荡奔向指定目标的特殊热情的急流面前就退避三舍了……

这时候，《与友人书简选》的构思已经在果戈理心中渐渐成熟起来。他写给上流社会朋友们的信，写给“美好的”安娜·米哈伊洛夫娜们或“最芬芳的”亚历山德拉·奥西波夫娜们^①的信，已经表示出奇怪的思想。信的文体矫揉造作，有时含有严峻的教训意味，有时温存、甜蜜得令人发腻……然而那部美妙的艺术作品照旧在自己的严整风格中一章一章地进展，仿佛一座光辉的大厦耸立在一片多沼泽的、烟雾弥漫的平原上。而且在这大厦中没有一个地方看得出一丝裂痕。天才的笑在烟雾的上空奔放不羁地飞翔。它的翅膀的挥动没有一次是失误的或软弱的……

六

胜利终于来临，一八四一年十一月《死魂灵》的第一部完成

① 这两个形容语是柯罗连科从果戈理写给维耶利戈尔斯卡娅和斯米尔诺娃的信中引来的。

安娜·米哈伊洛夫娜·维耶利戈尔斯卡娅，果戈理一生最后一个时期在上流社会的朋友之一，其父亲曾在《钦差大臣》的上演和《死魂灵》的付印方面帮过果戈理的忙。

亚历山德拉·奥西波夫娜·斯米尔诺娃(1810—1882)，卡卢加省省长的妻子，和茹科夫斯基、普希金、果戈理关系很好。

了。果戈理觉得心中充满了一种崇高的喜悦，就赋予这喜悦以形象，这种形象和在他心中扎根的神秘观念是一致的。他写信给达尼列夫斯基说：“我送给你友爱的吻，我祈求上帝，希望我那**战胜了病体**的心灵现在充满着快感——即使是一部分也好——降临到你的身上。”^①

他获得了精神对古怪疾病的盲目力量的伟大胜利，他创作了伟大的作品，并认为这种救命的天才的洋溢是上帝专为他特设的恩赐的标志。他甚至认为，现在这种恩赐将直接从他身上流注到别人身上。他在《死魂灵》完成之前两个月写信给患病的雅泽科夫^②说：“我想到了你，我所想到的充满了光明……”“我心中对你充满着坚定的信心……‘请你相信我的话。’——除了这一句，我不能再对你说别的话了。奇妙而不可解的事的确存在……从今以后，你的目光应该明朗而勇敢地向山头望去——**我们的相识便是为此的……**”^③他忠告画家伊万诺夫^④说：“现在最重要的事是鼓足勇气！勇往直前吧！不要意气消沉，否则便是您忘记了我，不爱我了。**谁记得我，谁心中便有力量和勇气。**”^⑤他对他的好友达尼列夫斯基，往往说得更加坚决：“可是你听着，现在你应该听我的话，因为我的话对你有加倍的权威。**凡是不听我话的人都会遭到不幸……**”“从今以后我的话具有最高的权威……”^⑥“如果生活中有什么事使你感到困惑，引起你思想上的不安和消沉，请你想起我吧。你一想起我，**你的心中就有力量**

① 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第111页。——作者注

② 尼古拉·米哈伊洛维奇·雅泽科夫(1803—1846)，普希金同时代的诗人之一，晚年转向反动派方面，参加了斯拉夫派的右翼。

③ 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第117—118页(重点是我标的。)——作者注

④ 亚历山大·安德烈耶维奇·伊万诺夫(1806—1858)，画家，一八三八年在罗马和果戈理相识，成了知交。

⑤ 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第131页。——作者注

⑥ 同上书，第110—111页。——作者注

了。否则，你心中的友谊和信念是不坚强的！”^①他甚至对茹科夫斯基也加以鼓励：“请等候我！我有许多绝妙的话要讲给您听。如果您为某事而感到困惑，或者某些世俗的无常的事使您烦恼，那么今后您可以凭仗对未来的信心而坚强愉快起来……”^②

果戈理的过度兴奋，不须推测他的宗教热情也可以理解：宗教情绪是他从小固有的，现在他只是用习惯的形式来表达充满在他心中的一种天赐的、对死亡的压迫和可怖取得“精神胜利”的感觉。他满怀骄傲、喜悦和对自己的力量的信心，带着《死魂灵》的手稿赴彼得堡。这手稿中大概还有些地方有待完成，然后果戈理打算在莫斯科付印。他从罗马写信给谢·季·阿克萨科夫^③说：“是的，我的朋友，我深深地感到幸福！……有一种奇妙的创作正在我心中实现并完成，现在我的眼睛里不止一次地充满了感恩的泪水……在这里可以分明地看出上帝的神圣意志，因为这样的提示不可能来自人……唉，如果再有三年这样清醒的时刻该多好啊……”现在他需要安静“和最幸福、最快活的心情。现在需要有人来保护我，抚爱我。我想出一个办法来：让米哈伊尔·谢苗诺维奇（谢普金）和康斯坦丁·谢尔盖耶维奇（阿克萨科夫）^④来接我……让他们带着这只瓦盆去。这只盆现在全是裂缝，十分陈旧，几乎要破了，然而这盆里装着宝贝。”^⑤

可惜莫斯科的书刊检查机关对这个“脆弱的瓦盆”不讲客气。这位患病的作家曾经那么小心翼翼地保护自己的心灵，使它不受外国印象的侵入，然而俄国生活的许多更强烈的印象在

① 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第168页。这封信是五月间写的，那时《死魂灵》已经出版。——作者注

② 同上书，第169页。——作者注

③ 谢尔盖·季莫菲耶维奇·阿克萨科夫(1791—1859)，作家。他和果戈理的友谊始于一八三二年，一直继续到果戈理逝世为止。

④ 康斯坦丁·谢尔盖耶维奇·阿克萨科夫(1817—1860)，谢·季·阿克萨科夫的大儿子，政论家，批评家，诗人，剧作家。斯拉夫主义的创始人之一。

⑤ 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第97—99页。——作者注

等候着他。这时候他从莫斯科写给人们的信，真是一个从创作的高处下到祖国土地上而受尽权贵的愚昧和专横折磨的天才的呻吟声。

一八四二年一月间，果戈理写信给普列特尼奥夫^①说：“戈洛赫瓦斯托夫（莫斯科书刊检查委员会代理主席）一听到《死魂灵》这书名，就用古代罗马人的声音叫道：‘不行，我决不容许这个。魂灵通常是不死的。不可能有死魂灵。作者是蓄意反对永生！’后来，这位聪明的主席好不容易才明白了，原来这指的是登记在户口调查册上的农奴。等到他弄明白了、同时别的检查员也都弄明白了‘死魂灵’是指户口调查册上的农奴之后，发生了更大的骚乱。‘不，这更加不能容许了……这是反对农奴制，’主席这样叫嚷起来，半数检查员也都附和着他。检查员斯涅吉廖夫指出，这本书里‘关于农奴制连暗示都没有，甚至许多小说中常见的对农奴惯行的打耳光，这里面也没有。’于是又引起了新的反对意见，大家叫道：‘乞乞科夫所干的事就已经是刑事罪行了。’斯涅吉廖夫又说：‘是的，不过作者也并没有说他干得对。’‘是的，没有说他干得对，可是现在把他宣扬出来，别人就会模仿他，也去购买死农奴……’不久以前到过外国的年轻的检查员克雷洛夫说：‘不管你们怎么说，乞乞科夫出两个半卢布买一个魂灵，这价钱使人的心灵愤慨。人类的感情会大声疾呼反对这件事。虽然这价钱所买得的只不过是写在纸上的一个名字，然而这毕竟是一个魂灵，是人的魂灵。这魂灵曾经生活过，曾经存在过。这种事无论在法国，在英国，或是在别的地方，都是不能容许的。这样一来，以后没有一个外国人肯到我国来了！……’”“在某个地方，检查机关注意到了一个情节，即‘有一个地主因为在莫斯科赶时髦修房子而破产了。’关于这一点，检查员卡切诺夫斯基说：‘要

① 彼得·亚历山德罗维奇·普列特尼奥夫(1792—1865)，作家，批评家，普希金和果戈理的挚友之一。一八三八至一八四六年是《现代人》的编辑兼出版者。

知道，皇上也是在莫斯科建造宫殿的。’”果戈理补充说：“这时候……检查员们作了一场世间独一无二的谈话……结果这手稿被禁止出版，虽然委员会只读了其中的两三个地方。”^①

书刊检查员们的“意想不到的愚蠢”使得果戈理非常吃惊，他推想这里面有一种特殊的、反对他个人的阴谋。他说：“检查员不会个个都愚蠢到这种地步吧。”这话十分正确，只是他忘记了一点：整个检查机关往往比它的中等程度的成员更愚蠢。这是因为它的行动不是由属员中最聪明的人（例如这个斯涅吉廖夫）的议论来决定的，而是由对于掌权者之中最愚蠢的人的恐惧来决定的……

这种荒唐的禁止对于作家脆弱的心灵会有怎样的影响，是完全可想而知的。他在写给弗·奥·奥多耶夫斯基^②的信（1842年1月）中说：“我拿起笔来给你写信，然而没有力气……我病得很厉害，勉强执笔。我的手稿被禁止出版。这禁止的勾当和原因是滑稽可笑的……然而他们在夺取我的最后的财产……”^③“我回俄国来的时候身体很健康，到了这里之后，由于这种种不愉快的事情，病又发作了，而且从来没有发作得这么厉害……”^④“我在国外期间，这种病已经完全好了，而现在又复发了。”^⑤果戈理给巴拉比娜^⑥写信时，常常采用玩笑的口吻，这时

① 一八四二年一月七日致普列特涅夫信，参看《果戈理书信集》，第2卷第136—138页。——作者注

② 弗拉基米尔·费奥多罗维奇·奥多耶夫斯基（1803—1869），作家，音乐批评家。（柯罗连科把他的父称写错了。）

③ 申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第134—135页。——作者注

④ 《给巴拉比娜的信》，载申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第147—148页。——作者注

⑤ 《给雅泽科夫的信》，同上书，第161页。——作者注

⑥ 玛丽亚·彼得罗夫娜·巴拉比娜（1820—1901），果戈理的女学生。果戈理由普列特涅夫介绍，有一个时期曾在巴拉比娜家当家庭教师。果戈理和巴拉比娜一家很亲近，后来他称这家庭为“世间唯一善良的”家庭。他和巴拉比娜本人通信，持续到一八四四年为止。

候他在写给她的一封信(1842年)中说：“我的茫然若失的头脑里有许多我自己也不了解的蠢事。然而可怕的是，在这头脑里一点思想也没有了。如果您需要一个帽架来安放您的帽子，我现在可以全心全意地为您效劳。您可以把帽子以及您所要放的东西全都放在这上面，也可以给我掸掸灰尘，用刷子在我鼻子底下刷刷。我不会打喷嚏，甚至哼都不会哼一声，一动也不动……”^①

从他写给国民教育大臣乌瓦罗夫的信中可以看到，检查机关的这些折磨延续了好几个月。伟大的作家对这权威的大臣说：“谢尔盖·谢苗诺维奇先生，我的全部资产都存在于我的作品中。为了它，我牺牲了一切，忍受了极度的贫困和无限的孤寂。我再三忍耐，**尽力克制我的疾病**，只希望在我完成这部作品之后，祖国不会不给我一块面包，有高度文化的同胞们会对我怀着同情心，会重视每一个俄国人切盼带给自己祖国的这种力能胜任的礼物。我那时想：政府一向是光明正大地鼓励一切高尚热情的，这回我一定会受到政府的鼓励。然而结果如何呢？……

“请看，检查机关的神秘莫测已经使我受了五个月的折磨。他们有时用允许来诱惑我，有时用禁止来威胁我。结果连我自己也弄不明白究竟是怎么一回事……”“请您想想：我不会厚颜无耻地请求救济和恩典，我是要求公正裁判……他们剥夺了我的惟一的、我的最后的一块面包……”^②

这个曾经屈尊而直接与作家普希金为敌的有无限权势的大臣对果戈理这封信只字不答。然而果戈理从普列特尼奥夫那里得到通知：他的手稿已经交给检查员尼基坚科了。

到了一八四二年三月九日，《死魂灵》手稿终于签发。只有

① 《给巴拉比娜的信》，载申罗克编《果戈理书信集》第2卷，第140页。——作者注

② 同上书，第151—152页。——作者注

戈贝金大尉^①一个人在检查机关里还被扣押了一个时期。果戈理对这个人不得不赋予“卑劣性格”和固执脾气，好让人们看到：“最高当局做得对”，派一个信使把他从京城里押送出去。

一八四二年三月二十一日，俄罗斯文学中最伟大作品之一问世了，于是玛尼洛夫们、索巴凯维奇们、柯罗博奇卡们、诺兹德廖夫们和乞乞科夫们这一类人的不朽形象就永远进入读者的精神生活中，从此不再同任何一个识字的俄国人的想象分离了……

作者的精神压抑，在这伟大的创作过程中几乎已经痊愈（“我的病有一个时期完全不发作了”），他就带着他那新近从俄国检查机关受到了重伤的“脆弱的身体”再度出国，以便从事和他个人的命运密切相关的新工作。这新工作便是《死魂灵》第二部……

七

这里便是我们所观看的悲剧的紧要关头，这悲剧的转折点……果戈理像民间壮士歌里的主人公一样站在两条不同的道路的交叉口上。

他的伟大作品的第一部写得很出色。这部书仿佛全部是用同一类金属铸成的，他用一个有信心的伟大艺术家的坚定步调一直走到了第一部的末了（除了少数几页之外）。诺兹德廖夫在省长家的舞会上的光景、女地主柯罗博奇卡的吱吱嘎嘎震响的马车在城中沉睡的街道上凶险地通过的情形、官僚世界的骚乱、两位太太的谈话、索巴凯维奇在检察长向他盘问出卖死魂灵的情况时的举止态度、这个省城大官员的死，以及刚刚动身的乞乞科夫和出殡行列的相遇，——所有这一切都充满着真正果戈理

^① 指《死魂灵》中《戈贝金大尉的故事》这一节。

风的想象力。而在他的幽默中，除了笑之外，同时又以从来未有的高度表现出一种特殊的悲哀的沉思。

总之，果戈理带着同样的天才力量一直走到了下一步工作的门槛边，他的精神状态固然有一个时期由于莫斯科检查机关的折磨而减弱了，但比最初开始工作时要好一些……书的出版重新提高了他的情绪。

最后，在《死魂灵》第二卷所留给我们的那些片段中，也可看到描写得很出色的人物，例如彼得·彼得罗维奇·彼杜赫、贝特里歇夫将军、奥勃洛摩夫的先驱者的一部分坚捷特尼科夫，还有地主柯什卡廖夫和他的官僚主义的农村经济的一部分……不可忘记，这些只是草稿，而在定稿中，就连第一卷中的角色也和最初的草稿截然不同了……那个“为欲见识见识世面”到新地方去访问新人物并成了他人幸福的安排者的巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫，还是显示着同样迷人的博学多识和机敏灵巧。最后，新的景色——即其中有一辆我们所熟悉的“单身汉所坐的”轻便折篷马车，驭座上坐着马车夫谢里方和听差彼得卢什卡——这景色又出现在我们的视界中，被用大刀阔斧的崭新的笔触描绘出来……

第一卷的哲理，基本上也是笑的健全哲理，这种笑承认自己的权利而悲痛地指出社会的偏见。谁不记得讽刺作家和赞美民族德行而奉承民族自尊心的“抒情作家”之间的绝妙的对照：“一个作家如果能够避开一些枯燥乏味的、惹人厌恶的、真实面目寒碜得令人吃惊的性格，而去接近一些显示人的崇高品德的性格……如果他一次都不曾变换他的七弦琴的高雅音调，不曾从高处降临到他的贫穷、卑微的同胞中间去……那么，他是幸福的。尤其令人羡慕的是他的好运气……他又声誉卓著，名扬天下。他用一层令人陶醉的烟云迷雾挡住了人们的眼睛；他隐蔽了生活中的愁苦，只向他们展示美好的人品……在力量上是没有人可

以和他匹敌的——他就是神明！可是，一个作家如果敢于把每日在我们眼前发生的一切，把冷漠的眼睛所见不到的一切，把可怕的、惊心动魄的、湮没着我们生活的琐事的泥淖……统统揭示出来……他既听不到民众的掌声，也看不到感激的眼泪和被他震动的心灵的一致的兴奋；不会有一个十六岁的少女为他神魂颠倒，迷恋到忘我的地步，迎面向他飞扑过来……他必然逃脱不了当代法庭——虚伪而又冷酷的法庭——的审判，他所孕育的创作将被诬称为卑微的、低贱的东西……他的心灵，他的良知，他的天才的神圣火焰，从此将被褫夺。因为当代的法庭不承认……高尚的、激奋的笑是能够和高尚的抒情并列而毫无愧色的……”^①

我们难于比这更明显地展示出同抒情的、奉承的、“令人陶醉的烟云迷雾”相比较之下的“高尚的、激奋的笑”的权限了。果戈理在另外几个地方也倾吐着同样的思想。他曾经恶毒地嘲笑对“品德高超的人”的纯粹玛尼洛夫式的要求，又故意用他的“主人公”的形象来撩惹读者：

“我们所挑选的主人公能不能讨读者的喜欢，这一点是非常值得怀疑的……乞乞科夫已经发胖，又已经到了中年，仅仅这两点便于他大大不利；发胖这一点在任何情况下都是我们的主人公所无法获得宽宥的，绝大多数的女士见了会把身子一扭，说道：‘呸，这么恶心！’唉！所有这一切作者都是明白的，可是，尽管如此，他还是不能选取一个品德高超的人来作为自己的主人公……”^②“他之所以不被选用的原因，倒是不妨奉告诸位的。那是因为终于到了该让可怜的品德高超的人歇歇腿的时候了；因为‘品德高超的人’这个字眼在大家的嘴上用得也太随便了；因为

① 译文引自《死魂灵》人民文学出版社，1983年版，第166—167页。

② 同上书，第282页。

人们把品德高超的人当成一匹劳役的马，没有一位作家不骑上他，用皮鞭和随手抓到的东西驱赶着他趑趄路；因为人们把品德高超的人折磨得不成样子，在他的身上原先是肉的地方，现在只剩下皮包着的骨头，连高尚品德的影子都没有了……不，终究该换换班，把坏蛋也套上车啦。就这样，让我们把一个坏蛋套上车牵上场吧！”^①

但是在第一卷里，除了他的自发天才的意识所提示的这些见解之外，就已存在着别的简直相反的见解，有时竟和这些见解直接相邻。例如，在谈论了“高尚的、激奋的笑”的权限之后，立刻紧接这样的几行文字：

“可是，一股神奇的力量决定我还要和我的古怪的主人公们携着手一起长久地走下去，去历览整个浩阔壮大的、奔腾不息的人生，透过世人所能见到的笑和世人见不到的、没有尝味过的泪去历览人生！至于**灵感的狂飙将何时从笼罩着神圣的恐怖和有时闪现光明的篇章里发出另一种威力**，人们又将何时在一片惶惑不安的战栗中谛听到**另一番庄严的雷鸣般的话语**……那还要隔很长很长的时间。赶路吧！赶路吧！”^②

而在对“品德高超的人”作了一番毒辣讽刺之后，有一种命定的冲动使果戈理说出下面的纯粹“抒情的”诺言来：

“……可是……就在这部小说里，也许会响起另外一些至今还没有被拨动的心弦，会出现无比珍贵丰富的俄罗斯精神，**会有一位天赋神明般德行的大丈夫上场**，或者出现一位踏破铁鞋无觅处的绝妙的俄罗斯少女，她凝聚着女性心灵的全部的惊人的美，整个儿充满着高尚的情操和自我牺牲的勇气。和他们相比，其他种族的一切品德高超的人都不过是一些行尸走肉，就像书

① 译文引自《死魂灵》，第168页。

② 同上书，第283页。

本上的话和活的语言相比显得毫无生气一样!”^①

于是,在同一页上,果戈理发表了公开的诺言,要替他当场恶毒地加以嘲笑的事物服务。就在跨进新工作、新斗争、也许是新胜利的门槛的当儿,这位伟大作家的天才的最根本的特性和失迷于精神孤独中的思想之间的命定的不协调已经在他的心灵中成熟了。

八

果戈理有一部作品,在艺术方面远远称不上优秀,然而用以阐明他对艺术任务的某些看法,是十分适宜的。要了解他的作家生涯的悲剧,这部作品也是一个关键。

这部作品便是《肖像》。《肖像》在三十年代就已写成,后来经过好几次大修改,到了四十年代初期,即到了果戈理写完《死魂灵》第一卷而着手写第二卷的时候,这部作品方才以完成的形式出现。因此,我们在这里所看到的仿佛是果戈理在跨进新工作的门槛去之前的艺术自白。这自白——呜呼!——便是《钦差大臣》初次上演时就闪现在果戈理心中的那些看法,这些看法随着时光的流逝而明确起来,终于彻底地表现在《肖像》和《与友人书简选》中了。

有一个天才的青年画家接受订件:替一个高利贷者画一幅肖像——这高利贷者,科洛姆纳地方所有的居民都把他看作巫师,甚至看作反基督者之类的人。画家答应了画像,然而在工作中逐渐感到一种不可名状的压力在妨碍他描绘有意思的人像。这幅肖像画得异常逼真,竟使他自己感到恐怖。他终于丢下了工作。只有两只眼睛已经完全画好。然而这两只眼睛从画布上向他看,扰乱他的心情,使他不得安宁。高利贷者怀着一种难以理

① 译文引自《死魂灵》第 282 页。

解的热情恳求画家完成他这幅肖像画。这和他的生命有关。他将在这幅肖像画中过着神秘的生活。而现在他只能过一半生活。画家坚决地拒绝，这幅肖像画终于没有完成，而那个巫师也就奄奄一息了。然而他的预言应验了，这幅肖像画辗转相传，给人们带来不幸和死亡，使它周围的人产生恶劣的意图。

画家意识到他由于画了这幅致命地逼真的画而犯下了滔天大罪，便逃往遥远的荒僻地方去，做了修道士。修道院的住持得悉他在世俗界是个画家，就要他画一幅祭坛供桌后面用的圣母像。画家拒绝了这要求，因为他已经由于**过分如实逼真地描绘恶**而玷辱了自己的天才，现在不能再从事作为艺术唯一目的的这种高尚的理想创作了。须得先把滔天大罪洗清。他建立了一番艰苦的宗教功勋之后，才着手工作，创作了一幅美妙圣洁的作品，此后他自己也显示一切神圣的迹象了……他的儿子也是一个画家，在他去世以前不久找到了他。这个神圣的长老就把艺术的高尚道德教给儿子。对他来说不存在任何低贱的事物。他说：“无论看到什么，都得去研究它，探讨它，使一切屈服于你的画笔，可是你得能在一切里面找到内在的意义，顶顶要紧的是，得去理解伟大的创造的秘密。”^① 艺术的任务在于调和……“崇高的艺术创作正是为了抚慰与**调和一切人**而降临到世间来的。它不可能在人的心里**煽起仇恨**，却永远像响亮的祷告似的奔向上帝。可是，也有一些瞬间，**黑暗的瞬间……**”^②

僧人把自己的画笔所犯的滔天大罪讲给他儿子听，说那时候他“想强迫自己，扑灭一切感情，**冷酷地忠于自然**。这算不得是艺术作品，因为人们看到它时所产生的感情，是一种**骚乱的情绪**，惊扰的情绪，却不是艺术家的情绪，因为艺术家即使在惊扰

① 译文引自《果戈理选集》第2卷人民文学出版社，1984年版，第122页。

② 同上书，第123页。

时也会非常宁静的……”^①僧人说完了这番话之后，向儿子提出一个要求：如果儿子有机会看到他那幅在创作时努力忠于自然而不顾调和的致命的肖像画，应当把它毁掉。

必须指出，这改写稿在艺术方面大大地损坏了《肖像》的初稿，我们在这里面可以看到果戈理在一生中最严重的危机时期的心情。他在《钦差大臣》和《死魂灵》中描写了当时的俄国，这俄国用罩着一层轻微的笑的可怕的目光望着所有的人，正像那幅肖像竟然通过一层幕布望着可怜的恰尔特科夫一样。这可怕的真理没有带来调和。反之，它在同时代人的心中唤起了“惊慌和骚乱”。……果戈理就同他那画家僧人一样，认为这是滔天大罪。他也是首先必须用忏悔来抵赎这罪，然后写出“高尚的艺术作品”来，使他的同胞们的骚乱的心灵和他从前嘲笑过的一切事物之间取得调和……

如果这件事做不到，那么……他就要依照那个神圣的僧人的遗嘱，毁掉自己的作品。

这样，果戈理在写第二卷之前，已经彻底地指摘了自己那些“不完善的”、罪恶的作品。他认为只有到了他能重新赞扬整个俄国的时候，这些作品才能被原恕。而《死魂灵》第一卷只能作为俄罗斯德行的庄严殿堂的一个入口。

在讽刺天才的本性爱好和对艺术任务的极其错误的看法之间的这种极度不协调上，又添加了另一种也是致命的动因。果戈理在《作者自白》中说：“就职的念头从来没有离开我。”有一个时期，他梦想着人们会替他创造一种特殊的、从来未有的“调和者”职务。然而，第一，这样的职务在编制中是不应该有的；第二，果戈理在那时候还毫无办法证实他能胜任这职务。果戈理就完全放弃了普通意义的所谓“就职”的念头，而作出一个结论：他的伟

^① 译文引自《果戈理选集》第2卷，第123页。

大的天赋本身也是一种自由职业。于是他就把自己看成已经实际地以此为业的人。

为谁服务呢？当然是为国家。作为民族独立成分的“社会”和人民的观念，在那时候还没有明确起来。在世纪初，保罗·彼得罗维奇^①认为，“社会”这个名词，本身就表示着叛乱的概念，这概念是从西方传来的。他认为简直可以把这名词从词典中逐出并消灭掉。在改革前的俄国，有官僚，有军人，还有被看作四万个乡村警察局长的地主。除此以外，还有普通的民众，他们是无声无息的，没有个性的，受人奴役的。从下面开始，即从作为族长统治者而对农民的命运操有无限实权的地主开始，直到上面，俄罗斯是一片巨大的领地，顶上有一个最高的皇帝族长。替这个国家服务，实际上就是“为沙皇供职”。因此果戈理认为，他怀着他的艺术天才，应该成为“御用作家”之类的人。

服务当然有权获得薪俸。的确如此，一八三七年果戈理在罗马创作《死魂灵》时写信给茹科夫斯基说：“最好能给我一个供膳宿的地方，就像给住在意大利的美术研究院研究生的那样，或者像供给我们礼拜堂里的职员那样也好……请您找个机会，设法把我的小说《旧式地主》和《塔拉斯·布尔巴》推荐给皇上……这些作品中有许多缺点，然而除了您、我和普希金之外，所有其他的人是完全看不到的……但愿皇上能阅读它们。他对于有温和感情的一切，原是怀有好感的……”

单是从果戈理呈请沙皇御览的小说的选择中就可看出，除了对作为鉴赏者的沙皇的几分轻视之外，还有一定的道理。沙皇已经知道《钦差大臣》，甚至很正确地估计了它的力量。（大家都知道剧本首演之后他所说的那句历史性的话：“大家都受到谴责，而我所受到的最多。”）然而，果戈理看到他的职权不在于写

^① 指俄皇保罗一世。

《钦差大臣》，甚至不在于写他正在创作的《死魂灵》，却在于表达温和的，亦即“调和的感情”。正如我们所看到的，作家职务的这个条件和果戈理本人的看法是一致的。这种看法也许一部分是在为“国家”服务，即为以尼古拉一世那样的皇帝为代表的“国家”服务这观念的影响之下养成的。

他那位僧人画家说：“莎士比亚和莫里哀在他们〔君主〕仁慈的抚育下前程似锦，而但丁却不能在共和政体的祖国得到庇身之所；真正的天才都生在帝王和王国光辉强盛的时代，而不是在纷乱的政局和共和制度的恐怖主义之下……”君主们“必须优待诗人和画家，因为他们只给灵魂带来**和平与美丽的安静**，而不是骚乱和怨言”。因此“学者、诗人和所有的艺术家都是王冠上的珍珠与钻石；伟大君主的治世被他们点缀着而更添无限的光辉”^①。

在同年十一月，果戈理欢喜地告诉人说，他的请求已经传达到沙皇那里，宽宏大量的皇上赐给他五千卢布，使他可以安度一年半的写作生活。第一部出版之后没多久，当果戈理（由于书的出版延迟）又感到经济困难的时候，朋友们之间有人想起要他再去向皇上申请。但聪明的卡捷宁^②劝果戈理不要求助于这个来源。“从这里来的每一个戈比都要三倍偿还的，”他警告说，他当然是了解这请求的事实中所含有的那种思想上的义务的。反之，上流社会中同果戈理最接近的一个人——亚·奥·斯米尔诺娃，却竭力劝说他采用这办法，并坦率地强调指出其性质。申罗克说：“斯米尔诺娃认为这笔资助可以使果戈理完成《死魂灵》（采取新的方向）。”她在写给果戈理的信中说：“不知怎的，我有点替您害怕。请您注意，不要隐藏您的天才，即上帝并非徒然赋

① 译文引自《果戈理选集》第2卷，第111页。

② 帕维尔·亚历山大罗维奇·卡捷宁(1792—1853)，十二月党人，诗人，批评家，剧作家。

予您的那种**真正的天才**。请您不要单单给我们留下那些未成熟的初生果实，或者忧伤的（！）智慧所表现的讽刺的狂妄行为……”在另一封信里，她写得更加激烈：“您的罪过已经得到了惩罚，人们怒骂您，而且您自己也感觉到您的笔写出了多少卑鄙齷齪的东西。”

真奇怪，竟连……茹科夫斯基——当时沉浸在上流社会垂青的氛围中的这位温情主义诗人，也抱着同样的见解。他只是在上层阶级的人们面前庇护一下果戈理的“善良意图”罢了。^①

这样看来，《钦差大臣》和《死魂灵》的作者在有权势的、官高爵显的人物看来，显然还只是忧伤智慧的未成熟果实的创造者，他在这以前所写的差不多全是需要赎罪的“卑鄙齷齪的东西”。几乎毋庸置疑：宫廷人物的这种批评，正是沙皇的意見的反映。尼古拉一世是一个严谨的人。他认为天才作家实在应该在设备完善的国家里编入定员，作为王冠上精美的附属物之一。因此他把普希金束缚在宫廷礼节中，并送礼给果戈理。然而作家是一个不守纪律的人。卡拉姆辛死了之后，沙皇对他的家属大加恩典。茹科夫斯基曾经替决斗致死的普希金的家属请求同样的恩典。尼古拉回答他说，这里有所不同，“卡拉姆辛像天使一般死去”，而普希金无论是活着或是死去，都是一个性情执拗的人。果戈理也不完全适宜于作钻石。他只不过是答应了要赞扬俄罗斯国家而已，实际上他的作品还是显露着黑暗的奴隶制国家的一双极其真诚而阴郁的眼睛……因此，果戈理死了之后，屠格涅夫在一篇刊印出来的悼文中称他为伟大作家^②，就被逮捕，后来由一个信使押着，放逐到他自己的领地内。

但这是后来的事。而在当时，这位天才的讽刺家曾经到调

① 申罗克：《果戈理传记资料》第4卷第189页及注释。——作者注

② 屠格涅夫所作的关于果戈理的悼文，在彼得堡被书刊检查机关禁刊。为了在莫斯科发表这篇文章，屠格涅夫被驱逐到他在奥廖尔的领地上去。

和的理想主义的国土里去(不过此去是由于响应自己的召唤,而且是符合于自己的艺术理论观点的)作一次特殊的出差,其目的是要从那里替俄罗斯王冠和俄罗斯“王国”带来新的装饰品……

普希金在《钦差大臣》上演时曾经“由于悲愤交加而几乎哭出来”,并且在这悲愤中看出了果戈理的笑的伟大意义。而现在普希金已经长眠在坟墓中了。置普希金于死地的,正是现在劝说果戈理放弃他的笑,亦即放弃他的天才和生命的那个上流社会。

九

果戈理在《作者自白》中直率地说,在《死魂灵》的续篇中,他打算把与友人通信中所叙述的那种思想通过人物形象发挥出来:“我疏忽了,在其中提及应该通过叙事体作品的主人公来证实的一些东西。”^① 因此,我们多少还必须谈谈现在人们企图为之恢复名誉的这本书的主题思想^②,这本书对于果戈理的天才的毁灭实际上起着非常可悲的作用……

和个人的恶习作斗争而尊重奴隶制度的基础,这无疑是这本书里的“公民的”主题思想。斗争的场所,就是每一个人的心灵。至于那种制度的基础,在这里应该绝口不谈。长官和属下,奴隶和地主,都应该成为善良的基督教徒,这样,只有这样,才能解决问题。善良的农民对卓越的地主保持奴隶关系,并不是恶事,并不损害双方的尊严。

的确,即使在那个孤寂的小礼拜堂里,就是果戈理在国外时

① 《果戈理文集》第5卷第267页。——作者注

② 柯罗连科所指的是一九〇九年出版的、司徒卢威编辑的文集《路标》,这本书的反动思想和果戈理在《与友人书简选》里所发表的思想相呼应。柯罗连科于一九〇九年写关于果戈理的这篇文章时,同时又热烈地响应了展开在这文集周围的争论。他打算专门写一篇文章来反对《路标》,然而终于没有写成。

使自己的生活会转化而成的、不但他的“个性”的真正挚友可以进入而且连他的天才的最凶恶的敌人也可以进入的那个小礼拜堂里，他也不可能不听到俄国生活中已经成熟起来的那些现象的反响。改革前的俄国的气氛中已经充满了混乱和惊慌，就像在暴风雨之前所常有的情况：那时候在沉闷而清晰的地平线上还看不到即将来临的暴风雨的任何征候，然而空气中已经弥漫着不安和紧张。在《作者自白》中，他找到了很鲜明的词句来形容这种紧张：

“所有的人，或多或少地都赞成把现在的时代称为过渡时代，”他说，“大家都感觉到：人类正走在旅途上，而没有到达码头，甚至没有来到泊宿处，没有来到临时驿站或休息处……到处或多或少地暴露着关于内部整顿的思想，大家一直在等待着一种更严整的制度。整顿自己和整顿别人，成了大家共同的想法……每一个人都觉得他没有处在自己所应该处的状态中，虽然他并不知道他所愿望的状态应该是怎样的状态。”

果戈理当然不能不看到，不但在个人生活中，就是在社会生活中也存在着许多不完善的地方。支配着这社会生活的，是“当时发生的混乱状态的一阵旋风，这些混乱状态使得所有的人互相隔阂起来，几乎把每一个人的行善的可能性都剥夺去了”。他又看见“到处阴沉晦暗，大家一致违背自己国土的精神”，“看见那些可耻的受贿者和骗子，司法贩卖者和掠夺者，这些人像乌鸦一样从各方面飞集拢来，啄食我们的还活着的身体”……他甚至还承认：“在许多地方，非法的制度几乎变成了合法的”，而这已经是国家本身即将瓦解的无可怀疑的征候了，这样，大众的不满情绪的增长也就可想而知了。然而他似乎觉得，这一切都不是在发展中受到阻碍而开始意识到现行生活方式的不道德的那个社会的悲剧，而只是个别心灵脱离德行的悲剧。

由此发生了伟大艺术家心情中的那条很深的裂缝，即《钦差

大臣》初次上演后所显出的那条裂缝。使得果戈理惊恐的是，许多人在他这喜剧中看到他不但企图嘲笑恶习，还企图嘲笑人，甚至企图（啊，真可怕呀！）嘲笑这些职务本身。后来果戈理在写给茹科夫斯基的信中说，“《钦差大臣》是我企图对社会产生良好影响的第一部作品，**然而没有成功**。因为人们在这喜剧中看出我要嘲笑**合法的常态和政府的体制**，其实我只想嘲笑**擅自违反正式的合法制度的几个人**”。“我既愤恨这些不了解我的观众，又愤恨犯了使人不了解我的错误的我自己。”

这样的讽刺完全没有进入他的有意识的计划中。他认为实际上俄国一切都很优越。果戈理在写给一个身居要职的人（省长，斯米尔诺娃-罗塞特的丈夫）的信中，告诫他不要怀抱任何改革的愿望。据他的见解，“越是仔细地观察省公署的结构，就越是吃惊于创办人的英明。听说这是**上帝本人无形中用帝王的手来创造的**。一切都圆满，充分，一切都安排得便于互相督促从事善良的行为，**只要制止人们走上舞弊的路……一切新设施在这里都是不需要的赘物。**”^①

在全部通信期间，果戈理一直发挥着关于当时制度（“上帝本人用帝王的手来创造的”制度）的完善和神圣不可侵犯的这番思想。贵族是“真正俄罗斯核心中的优良阶层”……“贵族仿佛是盛高尚道德的一个容器。”贵族需要教育农民阶层，使他们成为“全欧洲这一阶层的模范。因为现在欧洲有许多人认真地考虑着古代的族长制生活，这种生活的迹象，除了俄国以外，已经到处都消失了。他们体验到了现今一切规章和设施对生活改善软弱无力，就渐渐公开地谈论起**我们的农民生活的优越性**来。”（177页）检察职务的设施也使得果戈理受到感动。而关于“乡村法庭和惩治”的一章，包含着一个忠告，即对任何人都必须用双

① 《果戈理文集》第5卷第171页。——作者注

重法庭来审判。一个法庭必须是人类的，另一个法庭则是上帝的(!)，“无辜的和有罪的，都在这法庭上受审判吧……”正像普希金的小说《上尉的女儿》里的司令夫人所采用的十分合理的办法，她派一个下士去审判为了一盆热水而在澡堂里厮打起来的一个伍长和一个村妇，授与他这样的指令：“请你去查一查……究竟谁对，谁错。可是两人都要责罚一下!”(154页)①

在许多封信里，果戈理直接讽刺处在灾祸前夕的“俄国的恐怖和惨状”。他在写给“省长夫人”(亚·奥·斯米尔诺娃)的信中说：“我只听到有一些不治之症，并不知道患病的是谁，患的什么病。”……他教训一个梦想某种财政改革的“目光短浅的朋友”，说：“你的一切想法，目的都在于避免未来的一种威胁。你过于骄傲，过于自信……你以为自己什么都懂得……你祈求上帝吧，但愿你(在职务上)碰到一桩最不愉快的事件!……”这不愉快的事件“会成为你的真正的救星和兄弟……”②

这样看来，果戈理那句异常鲜明的话“人类正走在旅途上”，实际上是谬误的想法。人类并不在旅途上，人类应该是停留着的。在旅途上的只是几个虔诚地叹息着的心灵。然而他们必须顾虑到，不可让自己的行动随便破坏现行制度的预先规定的完善性。他甚至确信，只有在奴隶制俄国才能更多而更生动地感到的那种惊慌，并不表示俄国制度的大罪恶，而只是表示俄罗斯人心灵的更加完善。他认为他所认识的上流社会虔诚主义拥护者们的叹息声，便是社会健全化的征候和方法。普遍的拯救不在于否定，不在于批评，不在于他的天才的笑，不在于改革。普遍的拯救在于为现行制度服务：“每一个人都应该在国家的心脏中拯救自己。我们每一个人都应该在自己供职的船上注视着天国

① 译文引自孙用译《上尉的女儿》人民文学出版社1957年版，第34页。

② 《果戈理文集》第5卷第160—161页。——作者注

的舵手而从漩涡中挣扎出来。即使是没有职务的人，现在也应该去就职。”^①

果戈理怀着这深切的信念，竟说起预言的话来。他在写给伯爵夫人斯-阿的信中预言道：再过十年，您将看到欧洲人到我国来不是为了购买大麻和脂油，而是为了购买欧洲市场上不再出售的智慧。

十

果戈理这种意想不到的自白对所有读者发生的影响，使他感到惊奇……单是从这病态的惊奇中就可看到，他对于当时知书达理的俄国社会中的智慧与心灵的真正的运动，已经疏远到了多么可怕的程度。

现在，经过了六十年之后，我们已经不会再弄错，这种连果戈理也觉察到的情绪的主要原因是什么，“人类正走在旅途上”这感觉是从哪里来的。我们还明白地知道这条道路是通向哪里去的。它的第一阶段应该从奴隶地位中**解放农民**，从农奴制生活形式中解放俄国社会。当时运动的**理想路线**正是位在这一方面——这在现在已经不是观点或派别的问题了，而是**客观的历史真理**，对这真理，连我们的索巴凯维奇们和玛尼洛夫们也不敢提出异议。

果戈理的同时代人都或多或少清楚地感觉到这一点，所有人的目光都向这一方面注视，有的怀着恐怖，有的怀着希望。国家宣布奴隶制度是它的基础之一……那么这条理想路线显然也是通过对现行国家制度的否定而存在着的……

一般来说，理想只能在无穷尽的境地中达到，这就是说，实际上是不能达到的。然而理想事物常常渗透在我们的生活中，表

^① 《果戈理文集》第5卷第156页。——作者注

现在社会形式里。它的“预感”出现在每一代人眼前的天际，好像荒漠中以色列面前的云柱一般。只是传说中的云柱是从外面形成的。而在现实中，它是由一些无定形的共同的愿望和预感组成的，是由优秀人物刚刚产生的新思想组成的，是由优秀心灵的诚恳愿望组成的。社会创造的这一切原子，无形中组成了一个理想形象，像旗帜一般飘扬在世世代代人们的智力视野上……

对于前一世纪四十年代的人们来说，这些理想形态还不十分明确和清晰。俄国社会没有任何体制可以表现这些形态。文学受到检查机关的压迫，并且由于种种原因而使自己的愿望具有晦涩的形而上学的公式。解放思想的肯定的定义是不可能的。它们以更大的力量寻找着否定的表现……就像被俘在亚述的犹太教徒一样，年轻的俄国知识分子关心着一件事：决不用言词或暗示来附和对扬扬得意的异己信仰的偶像崇拜。否定变成了几近于宗教的原则……

否定成了俄国一切有活力、有思想的人的主导情绪。别林斯基的传记中有这样一事实是众所周知的：他被黑格尔的哲学所困惑，曾经采用了关于“实际的合理性”的定则。按这方面的术语来看，“实际的”这个词是指通过几世纪的自发过程而从基础中产生出来的一切，这是由各民族的集体智慧形成的，仿佛不受纯粹唯理论的过程和批评的干涉。在这“实际性”的力量面前，个别的人的一切思索和个别良心的抗议都是幼稚而轻率的，都是罪恶的……从这观点来看，北美合众国及其选举出来的总统是“幽灵”。只有从自发历史过程的混沌中产生出来的君主国才是真实的人。“国君的形象是国家的人格化”，臣民为祖国服务，就必然要为国君服务。国家本身“对人民的需要和利益并没有因果关系，国家就是目的本身，它在自身中寻求原因”^①。

① 别林斯基的两篇文章：《人民和沙皇（费·伊·格林卡的鲍罗金诺战役随笔）》和《鲍罗金诺战役纪念日》。——作者注

可以看出，这说法很接近《与友人书简选》的思想，然而别林斯基生活在觉醒起来的活跃的社会里沸腾不息的思想和争论中间。后来他回想起自己这些文章来，不能不感到深切的苦痛，就更加热烈地抨击《与友人书简选》了。

别林斯基的传记作者们指出了下面的一件有特色的事。在发表这些关于崇拜现实的文章的期间，某交际场合中有人要把一个青年工程军官介绍给别林斯基。“这就是关于鲍罗金诺战役纪念日的那篇文章的作者吗？”这军官问，他得到了肯定的回答之后，就冷淡地表示不愿意和他相识。别林斯基听到了这番话，立刻主动走到那青年人面前，热烈地握住他的手说：“您是个高尚的人，我敬重您。”他说话照例是那么直率。现在，他觉得这位青年工程师是他的新宗教的同道者了，而这宗教便是热烈地“否定现实”。

一八四六年，伊·谢·阿克萨科夫周游俄国各地，把当时社会人士的心情写信告诉他的亲人们说：“凡多少有一点思想的青年人，凡是在外省生活的臭恶泥沼中渴望着新鲜空气的人，都知道别林斯基的名字。外省各地正直的青年人都对我说：‘我们的幸福要归功于别林斯基。’”然后阿克萨科夫又说：“如果您需要一个能够同情被压迫者的病痛和不幸的正直的人，需要一个正直的医生，一个正直的侦查员，**而且是要会作斗争的**，请您到别林斯基的信徒们中间去寻找吧……”

后来，在每一个这样的青年的桌子上，大概都可以看到和《钦差大臣》及《死魂灵》的作者肖像并列着别林斯基致《与友人书简选》的作者的信。果戈理对于当代现实的评价是大错特错的，他认为他的同时代人的“青春的喜悦”只会逢迎那种用令人陶醉的谄媚的烟云来熏染读者的“抒情作家”。不，当时俄国所有热情洋溢而有英雄气概的青年人，都珍重否定的批评家和天才的讽刺诗人。俄国的年轻人所需要的正是果戈理的始终毫不

留情的笑。他们对于令人陶醉的烟云，甚至对果戈理的理想化烟云，也是愤怒地拒绝的。

十 一

现在我们要把与伟大作品的第二卷有关的那场悲剧的凄惨的最后一幕彻底地探究一下……

在我们面前又是那条道路，又是那辆有彼得卢什卡和谢里方坐在驭座上的熟悉的远程四轮马车。坐在这马车里的也还是那个为欲“见识见识世面”而到新境域中去的平安顺利的巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫。

其周围也一直是我们生活中的贫乏而又贫乏的不完善的现象。

巴维尔·伊凡诺维奇在县城里受了些惊慌，此外，他有理由感觉到自己受了作者的侮辱，因为作者在第一卷的末了叙述了他的经历。

的确如此，就连旁观的读者也感觉到，在这篇传记中，果戈理对待他这位主人公不十分公正。因为有了这篇传记，巴维尔·伊凡诺维奇的极熟悉的面貌仿佛略微变更了，或者，说得更正确些，仿佛有人偷换了他的履历表，这给巴维尔·伊凡诺维奇带来了很大的危害。他本来是一个既不胖也不瘦、外貌讨人喜欢的人，现在却变成了一个卑鄙无耻之徒，从年轻时候起就对教师和恩人表现出极度的冷酷无情。而以后他又从事最冒险的、甚至纯粹刑事性质的事业……以前我们只知道巴维尔·伊凡诺维奇曾经在某地方不知怎的“为了维护真理”而“受尽挫折”。现在我们知道了，这是在海关部门发生的事。在这海关部门里，像当时一切机关一样，有一定的例规支配着，而没有人认为这些例规是应受指摘的。然而，突然由于“偶然的不幸”，“一个军人，为人严厉，是受贿者和所有一切被称为歪门邪道的行为的死对头”，受

任命当了长官。加之这个严厉的长官是一个头脑很不清楚的人，不懂民事机关的例规。“上任的第二天他就给全体官员一个下马威：他要求查帐，查出了漏洞，查出了处处金额短缺，同时又发现了漂亮的公馆（受贿的人们所建造的），于是开始了审查。”“官员们都受到了革职处分，公馆一律充公”，总而言之，“所有的官员们都受了严重的训斥！”

乞乞科夫尤为吃苦。他吃的苦是糊里糊涂的，偶然的，“尽管他的相貌长得挺招人喜欢，新任的上司却看了一眼就觉得讨厌……”接着作者指出，“这种反感有时候是毫无理由的”。^①于是巴维尔·伊凡诺维奇就被撤职。毫无疑问，任何一个具有当时普遍品德的中等官吏，即同巴维尔·伊凡诺维奇一样既不胖也不瘦的人，都会怀着极大的同情听取一个人为维护真理而受挫折的故事，更何况后来全部进程都结束得毫无结果。军人对于民事自然是一无所知的，因此过了不久之后，他就落在“一些更加卑劣的狐群狗党的手里，而他却根本不把他们看成骗子手；他甚至还挺得意，以为自己终于物色到了一批人材，并且常常要一本正经地吹嘘一番自己的洞烛幽微、辨别良莠的本领。官员们一下子就摸透了他的性格和脾气。他手下的官员个个成了扑杀不正之风的令人丧胆的猛将……”^②一切当然很快就蒙上了以前的色彩，就像克雷洛夫所说的木头皇帝轰的一声从天上掉进那个泥沼王国后的情形一样^③……在这里，如果再加上这帮有德行的人对少数的确企图为法律和真理斗争的人的迫害，那么我们就可以看到一个或许对今日也适用的方案了……

然而作者不知怎的认为这中等诈骗的故事还不足以表现他的主人公的性格，于是他又引用了一件关于一笔遗产的事。为

① 《死魂灵》第 293—294 页。

② 同上书，第 294 页。

③ 柯罗连科指的是克雷洛夫的寓言《请求派个国王的青蛙》。

了这件事，所要求的不仅是伪造而已，又必须作非常冒险的改装以及其他类似的事，而这些仿佛已经不是那个端庄稳重的巴维尔·伊凡诺维奇所擅长的了。加之完成了这一切之后，这个谨严的巴维尔·伊凡诺维奇又大喝其酒，在醉后和他的同谋者争吵，称他为神父养的，因此招致了那同谋者的告密。

这样，巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫不但是个无耻之徒，又是一个酒徒。而这个乞乞科夫本来却是一个高尚优雅、彬彬有礼的人，他“从来不容许自己在谈吐中漏出一个不体面的字眼儿，如果在别人的谈话里发觉对他的官衔和身分缺乏应有的尊敬，他总感到蒙受了奇耻大辱”。读者曾经觉得很愉快，知道“他每隔一天就要更换一回内衣，到了夏季大热天气甚至天天都要更换”。而每当“彼得卢什卡(身上有一种气味的)进来替他脱衣服……他总要拿一朵干丁香花塞在鼻孔眼里”^①。……现在这个巴维尔·伊凡诺维奇喝醉了，不顾危险地和别人吵起架来了！……不，这完全是另一个巴维尔·伊凡诺维奇了，并不是读者从他一出现就和他很熟悉了的那个既不胖也不瘦的、彬彬有礼的绅士了。

说到底，为什么一定要是个卑鄙无耻之徒呢？“为什么对别人这样苛求呢？”他可以用作者自己的话(第一卷中)来质问作者。“现在，我们已经没有卑鄙无耻之徒啦，有的尽是正直规矩、亲切可爱的人”^②，这些人只不过是渴望谋利而已。“他为什么要挣钱？无非是为了能够安度余生，给子女后代留下一点儿产业；为了自己的幸福，也为了效忠祖国”，他是“一直存着要有子孙后代这一条心的”。这就是他要攒钱的原因……^③正是为了这个，他才施用诡计；正是为了这个，他才把自己的身世比作惊涛骇浪中

① 《死魂灵》第 295 页。

② 同上书，第 305 页。

③ 同上书，第 449 页。

的一叶孤舟；正是为了这个，他到处奔走，收买“死魂灵”。而这些目标的用意都是十分善良的。请你在巴维尔·伊凡诺维奇的那些中等的、既不胖也不瘦的同时代人当中叩问任何一个人：这难道是罪恶行为吗？要知道他只不过是希望把这些死魂灵完全当作活的那样从当铺里去取得一笔钱。是从当铺里，即从国库，实际上也就是不从任何个人那里……

对于我们所熟悉的这位巴维尔·伊凡诺维奇来说，各方面的中和性（即外貌和姿态那么圆滑可爱，不仅身体上没有棱角，连良心深处也没有棱角）正是他的全部面貌的特点。比较适合于传记中的乞乞科夫的，仿佛应该是给人凶恶印象的瘦削身躯，惊慌失措的举止，机敏的贪欲，不安而凶狠的目光……要是那样的话，他也许不会显得这么可怕了……大概正是因为这缘故，普希金说：“天哪，我们俄国多么可悲，”因为在这改革前的俄国，乞乞科夫们都不是无耻之徒，而竟是接近于日常所见的中等类型的人。巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫的这种中等类型，也许正是从《死魂灵》第一卷的书页上那么讨厌地向人注视着的当时俄国的那幅《肖像》的可怕的面貌。

我觉得整个传记中弥漫着一种造作的蓄意的气氛，果戈理仿佛在贬低乞乞科夫，准备拿他来和作者叫他结识的那些道德高尚的主角们相对比。乞乞科夫现在离开彼得·彼得罗维奇·彼杜赫而到地主柯什卡廖夫那里去了。这时候一个偶然的同路人帕拉东诺夫介绍他和他的姐夫相识……这是一个真正出色的人物，帕拉东诺夫说起他，好像说起“罗斯曾经有过的第一等主人”，“在十年之内使自己的田庄大大改观，原来只有两万进款，现在可有二十万的进款啦”。

“‘哦，这当然是一位非常值得尊敬的人啦！（巴维尔·伊凡诺维奇说）和这样的人结识肯定有意思极了……可是，请问他尊姓？’

“‘斯库德隆若格洛。’

“‘那么，请问他的本名和父名？’

“‘康斯坦丁·菲约陀罗维奇。’

“‘康斯坦丁·菲约陀罗维奇·斯库德隆若格洛！和他结识肯定挺有意思。认识这样的人总是受益匪浅的。’……”^①

果戈理没有描写这时候乞乞科夫脸上的表情，然而熟悉巴维尔·伊凡诺维奇的读者，没有描写也看得见他的表情。这个“未来的一家之主”的眼睛里闪现着欢喜的兴奋之色，他的脸上表示好感。他觉得康斯坦丁·菲约陀罗维奇·斯库德隆若格洛这个人有可亲之处。这也是一个“谋利者”，只是派头很阔绰，而且十足是一个品德高超的人。而现在，在第二部里，已经不可以嘲笑品德高超的人了。应该尊敬品德高超的人。不但如此，还得崇拜品德高超的人。品德高超的人是社会的支柱。这种人不醉心于青年时代的空想，不梦想农奴制改革，而嘲笑那些替农民创办慈善机关的聪明人（391页），嘲笑那些替农家孩子开办学校而妨碍他们务正业的堂吉诃德先生们……（392页）这种人站在“稳固的基础上”。而这基础便是……谋利。

斯库德隆若格洛是真正的谋利思想提倡者。他在乞乞科夫身上感觉到了可亲的性格，就满心欢喜地付给他一万卢布，不要利息，也不要担保，只要写一张收据就行了。“他便是这样乐意扶助任何一个人走上致富道路的。”^②果戈理用教训的口气结束了《与友人书简选》。在他的现在已经黯然失色而矫揉造作的文体中，替这位品德高超的人找到了崇高的措词。有时，当他看到经营失败的时候，“晦暗的云雾蒙住了他的前额”（406页）；有时则相反，在描述经营成功的情况时，他就“像沙皇在举行庄严的加

① 《死魂灵》第378页。

② 《果戈理文集》第4卷，第550页。这句精彩的话在保存下来的两个版本中都保留着的。——作者注（中译本同上，第405页。）

冕礼那天一样光彩焕发……”(397页)。巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫听他说话,就像听天国里的鸟儿唱歌一样。

“‘我最尊敬的康斯坦丁·菲约陀罗维奇,对我来说,您的话真是甘甜有如美酒啊。我可以这么说,走遍了俄罗斯,我也没有遇见过一个才略可以与您匹敌的人。’

“他说完莞尔一笑……‘不,如果您真想结识聪明人,那么,我们此地的确有这么一位,他才可以说得上聪明,是我所望尘莫及的……’

“‘请问,这可能是哪一位呢?’乞乞科夫惊诧地问道。

“‘这就是我们的专卖商摩拉佐夫……’

“‘我还听说,这人富裕得超过可以设想的程度:说是他积攒了一千万的家私啦。’

“‘岂止一千万!超过四千万啦!用不了多久,半个俄罗斯就归他啦!’

“‘您说什么呀!’乞乞科夫瞪圆了眼睛,张大了嘴巴,尖声叫道。

“‘千真万确。……谁有了几百万,那他的天地就大啦:一赚准叫本钱翻一番,或者翻两番。……没有一个人可以跟他竞争。不管他给什么东西开什么价格,就是什么价格:没有人好出来杀价呀。’

“‘……请容许我向您问明一个情况(乞乞科夫说,他的思想由于恐怖和崇拜而“石化”了):请告诉我,这笔钱财当初得来不见得不沾上一点儿罪过吧?……’

“‘是通过最无可訾议的途径和最光明正大的方式得来的。……百万富翁不必去走邪门歪道。他只要笔直地走过去,不论前面路上放着什么,尽管搂就是了……’”^①

^① 《死魂灵》第400—402页。

在这番谈话中，实际上表示了第一卷里的乞乞科夫和第二卷里的理想主角们之间的唯一的差别。这首先是谋利的规模不同，其次是谋利的源泉不同，巴维尔·伊凡诺维奇谋利的源泉并非是没有罪恶的，而果戈理又强调了这种差别，并无特别必要地使他从“谋利者”变成了一个卑鄙无耻之徒。

斯库德隆若格洛**正当地**利用了当时已有许多人意识到的农奴制的虚伪，摩拉佐夫则**正当地**靠专卖发了财，——这种专卖制的免除，俄国在几年之后曾把它当作第二次解放来庆祝。

然而我们记得，果戈理在第一卷里曾经庇护巴维尔·伊凡诺维奇，使他免受卑鄙无耻之称。他直截了当地说：最公正是称他为“**谋利主人**”。在那时候，“谋利”对他来说是**罪魁祸首**，由此而发生世间称为不很**干净**的一切事，虽然大家都知道这些事往往出自善意的动机，例如家庭的动机。“这可是一件叫人揪心的事儿啊！……”为了这件事，“未来的一家之主却像一头谨慎的雄猫一样，一边也斜着一只眼睛，防着主人别从什么地方探出头来，一边把近在它身旁的东西急急忙忙拖了就走”^①。

一般说来，在第一卷中，这种品德的概念上蒙着天才的笑的色彩。我们记得民政厅里的一幕出色的情景：乞乞科夫和索巴凯维奇^②带着死魂灵的买卖契约来到这里。“文契看来给厅长产生了一个很好的印象，尤其当他发现，全部买卖几乎要值到十万卢布的时候。他紧盯着乞乞科夫的眼睛，把他瞧上了好几分钟……终于说道：‘原来是这样！高明高明，巴维尔·伊凡诺维奇！您原来是这样买进的。’

“‘是买进了，’乞乞科夫说。

“‘好事情！说真的，是一件大好事情呀！’

① 《死魂灵》第 301 页。

② 据《死魂灵》本文，应该是玛尼洛夫。

“‘连我自己也看到，我不可能办成比这更好的事情了。不管怎么说，一个人如果最后不能稳稳站在一个扎实可靠的基础上，而是像年轻人那样立足于一个什么自由思想之类的空中楼阁上，那么，他还算不得拥有一个明确的目标。’”^①

请看，这就是罪恶的笑所做的事！十分庄重的人都在谈论着善意的事，即关于谋利。作者正确地转述了这番对话，只是透过了一个不现形迹的三棱镜……在这“谋利”上面，无形中笼罩着一种特殊的指摘。这不是刑事审判，这是笑的审判……这审判是为了一种关于人的真正身价的理想观念而执行的。和人的真正身价比较起来，只有**谋利**——虽然它盖着国家机关的印章——本身才是一种可笑而又可怜的东西。

在第二卷里，这种笑有时也准备为作者效劳。当巴维尔·伊凡诺维奇提议要用“传记”来使一个品德高超的谋利地主流芳百世的时候，读者就觉得，笑容已经在乞乞科夫的神采焕发的面孔上飞舞着，并且准备从这面孔上飞到康斯坦丁·菲约陀罗维奇·斯库德隆若格洛身上去了……“‘原来如此！康斯坦丁·菲约陀罗维奇！这么说来，您是靠奴隶劳动来获得了？……’‘获得了。’”

然而可怜的笑在第二卷里不能随心所欲，因为它的翅膀被束缚着。有时它也许想向我们提到所谓的爱国志士，“他们悠闲自在地待在自己的角落里，干着与爱国毫不相干的事情，一心只顾给自己攒钱，靠损害别人来养肥自己”^②。（第4卷第276页）或者想向我们提到：“百万富翁有一种方便之处，他可以看到一种完全无私的卑贱，一种纯粹的、不以任何利欲为基础的卑贱：许多人明明知道，从这位百万富翁身上得不到任何一点好处，可

① 《死魂灵》第184页。

② 同上书第307页。

是却偏偏要去向他献一下殷勤，哪怕赶到他的面前，嘻嘻地笑几声，脱下帽子行一个礼也好，或者死乞白赖地硬要求参加一个据他们得知富翁将应邀出席的午餐会。”^①最后，或者它想告诉我们：原来的品德高超的主角连骨头和皮也不剩了，他们所显示出的只是“谋利”（即使是用“合法手段”谋得的）。那时候，这位毕竟具有卓越的批评嗅觉的天才讽刺家就在苦闷中烧掉了他那描写着品德高超的乞乞科夫们的肖像的原稿。而当艺术家的分裂的心灵中发生艺术天才和迷惘思想的这种斗争的时候，致命的疾病就大肆发展，不能像以前那样为自由的、受虚伪思想束缚的讽刺创作的治疗性急流所遏止了……

果戈理把他那还远未熄灭的天才所赐给他的几页卓越的原稿也都烧掉了——关于这一点，可以由许多毫无疑义的证据来证实。其中有一个证据便是，他曾经当众朗诵过其中的某几章。而凡是决定当众朗诵的，总是经过深思熟虑而写得很标准的。

例如，一八四九年谢·季·阿克萨科夫在写给他儿子伊万·谢尔盖耶维奇的信中说：“直到现在我还是念念不忘。果戈理把第二章（《死魂灵》）读给我和康斯坦丁听……第二章较之第一章高明得不可比拟。”^②在这以前，果戈理早就把第二卷中的几个片段读给斯米尔诺娃听过，据她说，在这些片段中，“幽默趣味达到了艺术性的顶点”。有几段情节，后来由于听过果戈理诵读的人们的转述而重新复原了。贝特里歇夫将军家的情景、坚捷特尼科夫的浪漫事件，以及乞乞科夫参与这浪漫事件时的情况，叙述得特别详细。谢·季·阿克萨科夫赞扬那些动人的场面。斯米尔诺娃也说，这些场面使人激动得喘不过气来……

然而这几章也不能避免同样的遭遇，果戈理分几次把它们

① 《死魂灵》第201页。

② 申罗克《果戈理传记资料》第4卷，第177页。——作者注

烧掉了。这是可想而知的，幽默和动人的场面**都是中性的**，对于规定的主题思想的发展毫无补益。

十二

这主题思想便是，要在农奴制俄国找到一个能够把它从当时的状态中撬出去的杠杆。然而因为一切罪恶不在于制度而只在于**心灵**，所以显然就需要一个杠杆，可以不触动生活形式而用一种奇妙的方法把所有俄罗斯人的心灵从原地移开，而把离恶向善的道德重心移入其中。

在理想的情景中描写这变革，并且在形象中表示这变革的可能性，这便是《死魂灵》第二卷和第三卷的任务。果戈理的理想是这样：他，作为一个艺术家，要在主题思想中提出经验来，好让整个俄国以后根据这经验前进。像斯库德隆若格洛那样品德高超的主角们，应当作为一种材料，用以表示俄国人民具有准备从事伟大运动的力量……

阿列克谢·尼古拉耶维奇·韦谢洛夫斯基^①在他的一篇富有趣味的文章里，根据十分确凿的材料指出，照果戈理的意思，第一卷里所有的主角都必须改正过来。在第二卷中消失了的乞乞科夫，经过新的惨变之后，应该在第三卷中改头换面地出现。摩拉佐夫所惊叹的乞乞科夫的充沛的精力，可以用来为他人服务。只有在这样的情况之下才可理解（我们还要补充一句，才可从调和的艺术观点上得到证实），“选取这样的人来作主角不是没有原因的”。除了乞乞科夫之外，泼溜什金也需要重新出现，或者就用他自己的名字，或者把自己的可怕的过去移交给另一个人，这人必须用善行来抵消既往的罪恶。至少，在果戈理自己的

^① 阿列克谢·尼古拉耶维奇·韦谢洛夫斯基(1843—1918)，文学史家，柯罗连科这里所指的是韦谢洛夫斯基的《死魂灵·果戈理研究中的一章》一文，载于一八九一年三月《欧罗巴导报》杂志。

话中(在写给雅泽科夫的信中)曾津津有味地提到这一点:“啊,但愿你能够把我的泼溜什金所应该说的话告诉他,如果我终于能够写到《死魂灵》第三卷的话。”^①

如果更进一步——这也是应该推测到的,——把索巴凯维奇、玛尼洛夫、一切官吏,以及第一卷中所有的人物都改正过来,那么,照果戈理的梦想,他所描绘的当时俄国的可怕《肖像》就可以神奇地改变容貌,而他的笑的滔天大罪就可以抵赎了。

怎样的力量才会造成这奇迹呢?把泼溜什金们、柯罗博奇卡们、玛尼洛夫们、梭巴凯维奇们、乞乞科夫们和诺兹德廖夫们的整个世界围绕着它的轴心而扭转的那股推动力,将来自何方呢?

写《与友人书简选》的果戈理认为,这力量不在于“欧洲的发明”,也不在于“改革”,而只在于教训!

在《书简选》的书页上,果戈理特别坚决地反复谈到这种见解。他在写给彼·阿·托尔斯泰的信中说:“当然,对人说不不要盗窃,不要奢侈,不要受贿赂,应该祈祷,布施——现在是毫无用处的……任何人都会说,这是大家都知道的呀。”然而果戈理认为,必须而且可以用一种特殊的方式来说这番话。为此,应该“在有罪孽的人面前把帷幕撩起一点来”,把他的罪恶的一切后果指给他看。那时候他一定会改正过来了。“不,人不是麻木不仁的,人会勉力上进,只要你把事物的真相指给他看。今后人会比以前更加勉力上进,因为他的本性变得柔和了……”“他会吻那个使他注意到自己的人,像吻救世主一样……”^②

由谁来说这种必要的话呢?而且要说得恰当才好。果戈理煞费苦心地为这种救世的说教寻找人物。教堂里的传教士吗?地

① 《欧罗巴导报》一八九一年三月号。——作者注

② 《必须周游俄国》,载《果戈理文集》第5卷,第110—111页。——作者注

主吗？对的，果戈理回答说：“这种事和教堂里的传教士有关系。地主也应该做这种事。”他忠告一个地主朋友说：“你不要打农民，打农民的嘴巴还算不得手段高明；警察局长，陪审员，甚至村长都会干这种事……然而你必须善于好好地用言语感动他，你不是长于说中肯的话的吗？”（132 页）

呜呼！幽默家果戈理在第一卷里已经嘲笑过他自己这种计划了。那时候他借泼溜什金的嘴来说出这种计划。

泼溜什金准备签订那不十分值得赞许的买卖合同时，对乞乞科夫说：“那些文书老爷心可黑啦！从前，花上半卢布，再添上一袋面粉，就能对付过去啦，可是现在，你得孝敬满满的一车麦谷，外加一张红票子^①，瞧有多么贪财！我真不明白，怎么教士们对这些全都不闻不问呢，该出来教训句把呀，不管怎么说，对上帝的話总违拗不得的。”

“可你这个人哪，我看，准会违拗！”^②那时候聪明的巴维尔·伊凡诺维奇这样想。

然而写《书简选》的果戈理还是找不到别的办法，因此他把目光落到官长们身上。官长们首先应该采取拯救的办法。他写信给一个“身居要职的人”说：“我很明白，现在管理俄国是一件很困难的事。因为贿赂之风太盛行了，要根除它是人力所万万不及的。我还知道，在国家的法律之外，又产生了另一种非法进行的途径，而且这种非法的进行几乎已经变成了合法的，因此法律只是摆摆样子罢了。”……然而“如果你能够向人（在现在的情况下便是向官僚骗子）指出他对自己的良心犯了什么罪过，那么事情将会有完全不同的转变。这时候你会使他全身心都非常激动，他会突然生出勇气来，痛改前非，那时您方才感觉到，我们俄

① 旧俄时代的纸币，票面价值为十卢布。——《死魂灵》中译本注

② 《死魂灵》第 154 页。

罗斯人的品格多么高尚，连骗子也都如此……”

在果戈理对他熟悉的一个总督所作的一番教训中，有这样的忠告：“用主教去威吓神父。”……应该指点贵族们去做他们在“教育农民阶层”之后所能做的伟大事业。总之，如果能够用像卡拉姆辛那样的纯洁心灵来从事训诫，“那时候国中从沙皇直到最后一个乞丐，大家都会听你的话了……”（第5卷第63页）

十 三

我们已经看到，《死魂灵》的第二卷应该用“叙事体写作法”来发展果戈理在《书简选》中所叙述的主题思想。果然，我们在第二卷的几个人物中看到了这全部计划。“身居要职的”公爵大人总督看到了神秘莫测地集中在巴维尔·伊凡诺维奇·乞乞科夫这个可爱的人物周围的那些可怕的舞弊状态，惊骇万分（我们所看到的第二卷的草稿只是片段）。乞乞科夫完全被揭穿，而跌倒在严厉政权的代表者的脚下了。

“‘大人……’他用绝望的声音说，‘我当时确实撒了谎，我既没有子女，也没有妻室。可是，上天作证，我始终希望成家，希望尽一个人和公民的义务，以便往后真正获得同人和上峰的尊重。然而，多么不幸的遭际啊！……我的一生……如同惊涛骇浪中的一叶孤舟……’

“他的眼睛里突然泪如泉注。他不顾一切地扑到公爵的脚下；不顾那身纳瓦里火光加硝烟色泽的燕尾服，不顾天鹅绒坎肩、锦缎领带、缝制得妙不可言的裤子……”^①这时候这个可怜的谋利者觉得公爵的靴子正在踢他的“面颊、剃得很光洁的下巴和牙齿”。

谋利者的命运所乘坐的这只倒霉的小船，又搁在浅滩上了：

^① 《死魂灵》第445页。

巴维尔·伊凡诺维奇在“一间发霉潮湿的杂物间，卫戍士兵们的皮靴和包脚布所发出的臭气……他甚至没有机会……带上那只里面藏着钱的小木匣子……字据证件也好，购买死魂灵的文契也好，这一切现在都落到了官员们的手里……”^①

总而言之，巴维尔·伊凡诺维奇濒于死亡了，像古代的戏剧中一样，他的罪恶的心灵上空，黑暗和光明的力量正在争论着。

第一个走进监狱里去的是那个品德高超的摩拉佐夫。这个人显然有一种计划，利用专卖所得的钱来拯救俄国，有了这笔钱，就可以派遣行善的传教士们带着专门的委托到全国各地去说教。他看到乞乞科夫具有非常充沛的精力，就想劝他用这种精力来实行自己的良好意图。这个新生活的计划最初使巴维尔·伊凡诺维奇感到非常欢喜。他认为在这样狭窄的环境中，他除了修品德之外别无他法，何况修品德和取回他的钱匣有关，而且一点也不会妨碍他关于“实现使命”，即关于“爱妻和未来的娇儿”（巴维尔·伊凡诺维奇这样亲切地称呼他未来的家庭）的理想。于是巴维尔·伊凡诺维奇就郑重地答应摩拉佐夫改邪归正。

然而有品德高超的专卖商走的后门还没有关上，就出现了代表黑暗势力的官吏萨莫斯维司托夫。

这个萨莫斯维司托夫，是果戈理所描写的全部官场人物中的一个全新的典型。“一个好伙伴，纵酒作乐的行家，或者一个狡猾透顶的鬼家伙。若是碰上战争年代，这个人准能创造出不少奇迹来……可是，没有能够让他成为一个正派人的战争环境，他便使出浑身解数胡作非为了……对伙伴他讲义气，谁都不出卖，什么事情说到就做到。可是，他却把自己的顶头上司看作和敌军的炮垒一样的东西，必须利用每一个薄弱环节，每一个缺口或者每一个防备不严之处，冲杀过去……”乞乞科夫的事业使得

^① 《死魂灵》第446页。

这个特殊的官僚无政府主义者发生兴趣，为的是可以借此来愚弄长官们。他就向巴维尔·伊凡诺维奇提出一个协定：“我们大伙儿将开始为您效劳——做您的忠仆。酬劳嘛，给大伙儿总共三万五千卢布就够啦——再也不用添一个子儿。”……

巴维尔·伊凡诺维奇是讲究实际的。他不能不感觉到，萨莫斯维司托夫是一个活跃的人，他的提议是完全“合乎实际”的。而摩拉佐夫的修品德的幻想，是一种不可靠的不合实际的妄念。因此他立刻重又倾向于恶习方面了。于是，“这次谈话（和萨莫斯维司托夫的谈话）过后不到一个小时，就有人送来了小木匣子：字据和钱款——一切都保存得再完整也没有了。”事情很明显：萨莫斯维司托夫的话是可以信赖的，“司法”必定会受愚弄……

这期间，摩拉佐夫来到愤慨的公爵那里，向他发挥自己那套同周围的恶行作斗争的方案。这正是《书简选》的方案。他在总督面前为官吏们辩护，同时又为乞乞科夫辩护，说他们“都是人”，他们已不再有重大过失，完全没有必要把这件事（原来这件事牵连到“上自省长下至九等文官”所有的人！）诉诸法律。如果总督能够召集所有的官吏来，在他们面前作一番自白，然后……对他们训诫一通，那一定要好得多！……

这位严厉的政权代表者，本来一直是在向官僚窃贼们的可怕阴谋进攻的，现在不知怎的很快地同意了摩拉佐夫的建议。乞乞科夫就干脆被释放出来，带着他的钱匣、契据和他的善意的梦想逍遥法外了。第二天，总督家里出现了一番盛大的场面。

“大厅里，全城的大小官员，上自省长下至九等文官，全都到齐了，其中有各个厅、各项职务的主管，品衔不等的文职官员，有基斯罗耶陀夫，克拉斯诺诺索夫，萨莫斯维司托夫，有不受贿的官员，有受贿的官员，有昧着良心专干坏事的官员，有半昧着良心好坏参半的官员，也有不昧良心的正派官员，——大伙儿都不无激动和惶恐地在恭候总督。公爵步入大厅时，神色既不阴郁，

也不开朗；他的目光和他的步履一样坚定。全体到会的官员都鞠躬行礼，许多人一躬到地。公爵微微弯腰答礼之后，开口说道……”

我们当然不打算在这里把他这番话全部引证出来，《死魂灵》第二卷中所载的这番话，就是《书简选》中的言论和思想（有时竟一字不差）。公爵自己表示忏悔（“也许，我犯的过错比谁都要大。”“我当初对待你们过于严厉”等等），然后，也是根据《书简选》的方案，他在众官吏面前绘声绘色地描述被腐化和虚伪所包围的俄国的现状。“重要的是……我们的国土已在日益沦亡，敌人不是二十种外族语言^①的入侵，而是我们自身；在合法的统治之外，已经形成了另外一股统治势力，它比任何一种合法势力都强大得多。……给一切都标上了价格，甚至使这些价格到达家喻户晓、尽人皆知的地步。这种邪恶风尚，是任何一位国君无法加以纠正的，纵然他比天下所有立法治国的君主都贤明，纵然他设置监察专员竭力限制品格恶劣的官吏的行动，也无济于事。……我向你们中间对何谓思想崇高或多或少有所理解的诸君大声疾呼。我谨请你们对自己的责任，对自己在尘世应尽的职分郑重地想一想，因为在我们大家的头脑里，所有这一切的印象已经十分淡薄，我们勉勉强强……”^②

这句话说了一半，《死魂灵》就中断了。这是很有意思的。果戈理对一切虚伪和捏造，感觉最灵敏。大概他的批评嗅觉在那里向他暗示，这些都是毫无力量 and 意义的废话。也许是讽刺家果戈理的笑在那里向道德家果戈理提示巴维尔·伊凡诺维奇对普柳什金的那句尖刻的评语：“可你这个人哪，我看，准会违拗！”

① 指一八一二年拿破仑入侵俄国的军队，这支军队是由许多国家的士兵所组成的。

② 《死魂灵》第468—469页。

也许他记起了第一部中的那个严厉的长官，他想，在这里也是“他手下的官员个个成了扑杀不正之风的令人丧胆的猛将”而发生同样的后果。也许他看到，他自己在崇拜摩拉佐夫的百万家财，因此在他身上寄托着莫大的希望……不管怎样，这番训话在说了一半的时候中断了。

还剩下最后一个办法。我们有充分的理由可以设想，果戈理在想象中试图把富裕的专卖商和有权势的总督变成说教者之后，就把他最后的希望寄托在沙皇身上了。

果戈理有一封“论俄罗斯诗人的抒情风格”的信，茹科夫斯基不知为什么对这封信的初版（我们没有看到）给以很严厉的指摘。就在这封信里，果戈理发表了他对帝王的这种意义的看法：“皇上如能爱护他国中的一切，博爱一切阶层和一切身份的人，能把国中所有的一切看作仿佛自己的身体一样，为所有的人担忧，为他的受苦受难的人民**悲伤，痛哭，日夜祈祷**（sic^①），这样他就可以**获得强有力的爱戴之声**，只有这爱戴之声才能使国中一切阶层都得到调和。”

然而……果戈理在《作者自白》中写道：“所采用的人物越是高贵，就越是需要显著地、**可触摸地**把他展示给读者。为此，必须描写无数的琐事和细节，用以表明这个人物的确是生存着的。”……于是果戈理要求斯米尔诺娃把皇上及其家属生活中极琐屑的详情细节告诉他，而且每次都必定补充说，这在他是“很需要的”。就在这个斯米尔诺娃的帮助之下，他对尼古拉·巴甫洛维奇进行了一种特殊的半神秘的监视。沙皇家庭里发生不幸事件之后，他对她发出坚决的命令：“我把皇上委托给您。”于是斯米尔诺娃常常写精确的报告给他，把这种仿佛是职务上的委托的执行情况告诉他。不由得使人想起，这件事有关于对尼古

① 拉丁语：原文如此。

拉·巴甫洛维奇的一种“天赐的”作用(我们想起了他给达尼列夫斯基的信中的话:“你的心中就有力量了”),靠这种作用的帮助,他“可以获得(可以获得,意思就是还没有获得)强有力的爱戴之声”,大概必须有了这种爱戴之声,才可以从宝座上发出中央的、震惊人心的、能响彻全俄罗斯的“训话”……

这当然不过是一种推测而已,然而也有它的一些根据。无论如何,这是可想而知的事。任何一种“宗教修炼”,任何一种通过笃信虔敬主义的宫中女官发生的作用,都不能影响尼古拉·巴甫洛维奇而使他变成哪怕是天才作家的称心如意的模特儿。果戈理想命令沙皇按照自己的道德艺术目标而“悲伤,痛哭,日夜祈祷”,然后用《书简选》风格的训话来激动人民,那未免过分自信了。

要这样做,尼古拉·巴甫洛维奇这个人物毕竟太“现实”了。

十 四

《死魂灵》没有完成。果戈理辜负了寄托在他身上的希望,他“没有完成任务”。这篇叙事诗的第一卷,作者原来认为只能作为这宏大建筑的台阶,现在却单独地留了下来。在第二卷中,果戈理希望作为理想的示范而展示出的一切,都是死气沉沉的。只有一些完全否定的人物还活着,有时还流露出天才的全部力量。然而果戈理压制着自己的幽默,认为这是反艺术的罪行,并且承认自己没有力量来完成一生的事业。于是他的“脆弱的机体”经不起这种致命打击了。

多么悲惨的谬误!其实,这第一卷就已经是那所具有宏伟的艺术意义的大厦了,这大厦正是果戈理所梦想的,正是他答应赠给“以充满期望的目光注视着他的”俄国的。如果他能在思想上理解自己的真正使命,那他一定会看到,为“建成这大厦”需要做的工作并不那么多,至少不会比已做的更多,也许只要造一堵

山墙、盖一个屋顶就够了。

事实上，怎样才可算是《死魂灵》的“合乎逻辑的”续集呢？如果要强迫这位伟大艺术家接受自己的计划来体现他的主题思想，恐怕是过于自信的。在六十年代，曾经有几个作家企图这样做。这些人的姓名，就像他们的企图一样，现在已经完全被遗忘了。然而，在第一卷中已经充分拟定了的——虽然也许是作者不自觉所为——这作品的主题思想，是一笔共同的财产，如果有谁企图比作者自己更进一步地去猜度这作品的逻辑路线，不会是鲁莽的事。

实际上，改革前的奴隶制俄国的结论，已经得出了。假如果戈理愿意对他自己的天才的笑忠诚到底，假如他不费尽心机去寻找不动摇当时生活基础的出路，假如他承认真理不该宽容罪恶而相反地要歼灭它……假如他不吃惊于他的讽刺的后果，假如他勇于不仅指责人物和职位而又指责那从上到下全部衰朽腐化了的制度，那么，他只要拿起他的讽刺家自由之笔来描写乞乞科夫理想的胜利就行了。

用抵押来的钱买得的在新地区的宁静的地主庄园，既不胖也不瘦、相貌可爱的女主人，目光像父亲那样快活、敏锐而探询的小乞乞科夫们，为建设新地主的幸福生活而劳动的奴仆们，以及因为已经“获利”而不再白活在这世界上、可以于心无愧地“面对任何一个体面的一家之父”的巴维尔·伊凡诺维奇本人——这些便是《死魂灵》结尾的大体情况，是合乎逻辑地承袭果戈理的讽刺路线的——果戈理的天才的友人和敌人对这路线正是这样理解的。这样，这大厦就可以彻底完成，在奴隶制的一味自满中被迷惑住了的国家，就有了一个预言性的象征了。

于是在这安闲的田园生活上空，在它的暂时还没有云翳的地平线上，也许可以感觉到那注定要使果戈理的俄国在根本上动摇起来的阴霾在渐渐地逼近了。

然而他畏惧“可怕的真实”……在远离生活而发展起来的错误思想的影响下，他背叛了自己的天才，削弱了创作想象的翱翔，而把这种想象引导到错误的、根本和他背道而驰的路上去。同时，他压制了帮助他同可怕的疾病作斗争的那种锐气的经常的源泉……于是“地鬼”就用他那折磨人的眼光来注视他了。

这位天才作家痛苦地探索着可以作为他个人出路而同时又可以作为他的不幸的国家的出路的那条道路，就这样辗转不安地又生活了九年，有时下降到俄国生活的底层（《平民之中一个庄严的俄罗斯人的形象》），有时上升到它的顶点。他在一八五二年（第一卷完成后十年）逝世，并非由于一种明确的疾病，而是由于一种沉重的、不断增长的精神压迫。关于这情形，谢尔盖·季莫费耶维奇·阿克萨科夫写道：“他是在他所担当起来的一个完成不了的任务的重负之下倒毙的。”他的死，和他的父亲、普尔赫利雅·伊凡诺芙娜及阿法纳西·伊凡诺维奇三个人的死完全一样：“像蜡烛似的融化，憔悴起来，最后就像蜡烛一般油干火灭了。”

但在这位伟大的俄国讽刺家的悲剧痛苦地结束之后过去若干年，发生了一场历史性的剧变，证明了他的艺术诊断的正确和他的思想的严重谬误……

现在，这位富有创意的作家的庄严悲哀的形象，重新辉煌地屹立在我们今日的一片惊慌混乱上面了。他在写给茹科夫斯基的一封信里曾经说过几句预言性的话：“我知道：我身后人们对我的怀念将胜于我在世时对我的评价，我这些同时代人的后辈，也许会带着感动的眼泪对我的亡灵说出和解的话。”

关于“和解”，早已无话可说了……《书简选》的主题思想所引起的痛苦，在最初几年内非常剧烈，现在早已平息了；而心灵中有新旧俄罗斯作殊死斗争的这位创造家的悲哀的形象，现在具有全部悲剧性的魅力。甚至他那种过早地毁灭伟大天才的思

想错误，也只是成了补充他的痛苦探索的多余部分而已。在那些从致命的疾病中抢救出来的伟大形象中，甚至在 他的《书简选》的致命的错误中，都非常充分地表现出他对文学的意义和作用的崇高的理解；比这更崇高的是难以想象的。

一九〇九年

丰一吟译

两幅画

作家的沉思

一

耶路撒冷神殿中的希律侧祭坛由宽阶梯的台阶层层降落。阳光从左面斜射过来，金黄色的光芒在斑晶圆柱上、石墙上、墨绿色的柏树叶子上闪烁。阳光清晰而带点昏黄的柔和落在沉甸甸的石板上，这种柔和的光线是渐渐减弱但依然令人难熬的暑气和变化无常的热天常有的，而浓荫则投下深深的斑点，使人感到凉爽。圆柱间、阶梯上有几个人物。一个上了年纪的拉比^①在恭恭敬敬地送别另一个拉比。几个懒洋洋的乞丐坐在台阶上。祭坛宽敞的平台上笼罩着刚刚结束的祈祷带来的安谧。

画的前部左半边是一个宁静的世界，在光线暗淡的空间，一些沉思、安详的人围坐在基督身旁；这是他的门徒和听众，他们如饥似渴地听着师尊的话，精神上感到极大的满足。在这宁静的时刻他说了些什么？天空蓝蓝的，高大的柏树投下的浅紫色阴影落在高高的围墙上，基督的话语如同这大自然一般，平静、庄重而明朗，似乎不由自主地振奋起听众的精神，使他们达到宽容一切的崇高境界，他的话为人们描绘了绚丽前景，解决他们日常生活的矛盾。

乍一看，您似乎不会注意到画的主要人物——其他的（接下去描绘的）人物却表现得相当突出。但这仅仅是感觉而已。实

质上即使先仔细观察其他人物，您也会隐约感觉到不安：这个坐在石头上沐浴着阳光的是什么人？难道这是……基督？

是的，这是他，您会带着一种类似失望的感觉确信。这个人——恰恰是人——强壮有力、肌肉发达、有一身走遍天下的东方传教士所特有的异常黝黑的皮肤……丝毫没有灵巧、缥缈、非尘世的特征，身上也丝毫没有发出仿佛要升天的光环，我们习惯于将这种光环和圣像的概念联系在一起，而且在最初一刹那，一种强烈的不满意的感觉会不由自主地压倒其他感觉。

然而实质上这只是一种与根深蒂固的传说骤然产生矛盾的突然出现的感觉。您越是仔细观察这个出众的人物，观察他那健壮的体格（而不是禁欲主义的轻飘身影），观察他漫不经心地放在膝上的手，观察所有这种常常受到别人刁难但依然刚强的人自己未觉察到的劳累，以及主要的——观察人物的这种出众的表情，最初的感觉就越会为惊讶、尊敬和爱所代替。

不错，正是为爱所代替。我们对于能够理解和拥有的东西总是能给予多一点的爱。所有这些带着光环、轻飘透亮的圣像都过于抽象和概括，因此我们这血肉之躯的心是不会为之激动的。它们与其说在唤起真正的爱，不如说在谈论爱的义务。这里的崇高形象则体现在现实的肉体中；这种崇高是从现实的躯壳中体现出来的，我们理解它，面对着它，从我们胸中涌出的是赞美的话语。

在这幅圣像中我看到了艺术现实主义的辉煌成就，并且以为，宗教情感并不会被这种手法所亵渎。基督没有为大多数人所承认，他被钉死在十字架上。但是，如果他在人群中常常被光环所环绕，总是不像一个普通人，那谁又会不承认他呢？不错，在人

① 犹太教名词，原是犹太人对师长的尊称，后专指犹太教内负责执行教规、教律和主持宗教仪式的人。

群中这是一个人，他身上闪烁的只是内在的光华，只有寻求真理的纯真眼睛才能看到。

然而画家很容易走入另一个极端——和传统表现手法完全对立的极端……基督是走遍天下的传教士，他需要体力，以担负起伟大的精神活动的重轭。他像我们一样，在阳光下晒得黑黑的，由于艰难的旅程而疲惫不堪，他要吃要喝。画家为我们描绘的是一个非常真实的人。这是很现实的。然而不能忘记，现实主义只是我们的时代创造出来的实现艺术性的**条件**，而不是艺术性本身。因此，如果（假定说）画家以照相式的准确度不管用什么方法塑造出了这一人物的每一个特征，那么他呈献给我们的基督便是一个在进餐、安睡和进行无足轻重的谈话的“普通人”——这尽管是现实的，却很粗糙，也毫无艺术性。在这里**条件**便会变成**目的**，这已经不是“艺术的现实主义”（对此应当理解为“在现实的条件下进行艺术概括”），而只有现实条件，没有任何艺术概括，这是一种屈从现实的“自然主义”，平庸的、独立存在的和自我满足的“自然主义”……

在千百万人视为神的基督这样一个人身上，值得注意的不是他像其他人一样要吃要喝。画家有责任从他的生活中挑选出这样的时刻，即他个性中最具特征的东西透过“现实的”外壳闪光的时刻（因为特征也是“现实的”事实）。基督被钉死在十字架上，像一个普通人那样受辱。他在人们，穷人和富人，当官的和打鱼的心中燃起了蕴蓄在他自己身上的圣火。谁不能把基督这个人身上的这种圣火表现出来，他就不是画家。

波列诺夫^①是个画家。仔细看着他画上的基督的脸，这张脸就会永远留在您的记忆中。不过，为了看清这张脸的表情，我

① 波列诺夫(1844—1927)，俄国巡回展览派画家。本文柯罗连科所评论的作品是《基督与罪女》。

们应该去看看这幅画的另一半。

在一个光线暗淡的角落里进行的平静而神圣的谈话中，忽然闯入一条喧嚣热闹、五光十色、热气腾腾的疯狂的“大街”。一大群人把一个年轻妓女拥到耶稣跟前受审。她穿戴寒酸，年轻貌美，惊惶失措。她因恐惧不肯往前走，不知道人们把她向那个人推过去，那个人会怎样处置她。从角落里涌出来的吵吵嚷嚷的人群爆发出来的激情是原来已有的激情，它在不断增长并深深地生根植入旧律法的土壤。摩西说过，淫妇应该用石头打死。已经有一代又一代的人受到这种教育，新一代的人也将受到这种教育。在犯罪事实与律法程序之间任何时候都不容妄加评论。因此盲目而无情的敌意便赤裸裸地爆发出来，甚至孩子们的手中也攥着石头，他们的眼中燃起的是残忍的火焰。可是为什么淫妇恰恰被拥到耶稣跟前，而且，如果她被拥到耶稣跟前是为了受审，那又何必做出这种事先就对年轻女罪人定罪的残忍行为呢？对于这个问题，回答我们的是站在耶稣前面的两个人物。

这是两个上了年纪的拉比。一个(头发花白)全身都充满了狂热，另一个(棕红色头发)阴毒地望着耶稣。两人都知道耶路撒冷有一个能够动摇旧律法基础的新教士，他已经得到许多人的承认并且在传播仁慈的教义。让他用自己的新教义说说，如何处理这件事，关于这件事摩西的论断是不容争辩的：“摩西在律法上吩咐我们，把这样的妇人用石头打死，你说该把他怎么样呢。他们说这话，乃试探耶稣，要得着告他的把柄。”(《约翰福音》第八章第六节)

在花白头发的拉比狂热的形象中，尽管神情那么冷酷，仍有许多真诚和热情。断定全体民众必遭普遍毁灭并认为在这种情况下仁慈是对上帝的犯罪的教义理应培养出这样冷酷的性格。但在这个形象中存在着一种能够唤起即使不是同情也是为她辩

护的成分，甚至还有点尊敬。扫罗^①也迫害过基督，或许，在这种事件上，他也有过花白头发的拉比的经历。新教和他的信仰是对立的，并竭力动摇这种信仰，于是他就愤怒地把从生活中攫取的事实投到基督脚下，说：“拿去吧，将他和你的教义比较一下并且说，渎神者，我们的摩西不对。”他相信，因此基督对他的信仰的每一次打击都使他心里感到痛苦，这种痛苦违背他的意志和意识告诉他新教的力量。也许，甚至在他的心灵深处也已经能听到召唤的回声：“你为什么逼迫我？”——这个模糊的召唤暂时只能燃起他对旧教的爱的火焰和对新教的仇恨。

他的棕红色头发的同伴不是这种人，他稍稍伸了伸脖子，用微微眯缝的双眼冷漠地看着基督。这和真诚热情的前一个形成了鲜明的对照。这大概是萨杜基教派教徒。他和摩西的律法不相干，和花白头发狂热者在自己心里藏着的真理的火花不相干。所有这一切纯粹是蠢话。“有弟兄七人，大家相继而死，按摩西的律法，大哥活着的妻子便依次嫁给每一个弟弟。当复活的时候，他是哪一个的妻子呢？这些弟兄把什么混乱送上了天？这不是很清楚吗？他们最好完全不要从坟墓中升上天，也不要从老摩西的律法中徒劳寻找合理的看法。”确实只有这样：圣殿是存在的，祭祀崇拜的尚且强大的机器还存在，聪明的人都是以这种崇拜为生的。这架机器生锈了，吱吱作响——这是实情。但它还很强大，足以摧毁形形色色的“害人虫”，摧毁这些追逐乌托邦、为真理而起来反对事实的人。真理对这种人来说是不存在的，因而他意识不到新传教士的威力。他或许也像他的同伴一样能预见未来，但是他们俩的目光不同：上了年纪的狂热者心中产生了新的理想必胜的朦胧预感，浑身颤抖，充满了愤怒，萨杜基教派的教徒看到的则是被钉在十字架上受辱的人，因而他只能加以嘲笑。

^① 即保罗，皈依耶稣并受洗后改称扫罗。

“他们说这话，乃试探耶稣，要得着告他的把柄。”这个试探奸细的死罪不是为了维护真理，而是为了摧残真理，完全是棕红色头发的拉比所犯下的，因为他怀着冷酷的仇恨进行了冷酷的报复。

现在，画上的所有部分都已经呈现出来。我们把它们放在一个整体中，于是中心人物基督的意义就表现得十分清楚了。

左面是新世界，右面是旧世界。旧世界以个别的事实闯入这个刚才响彻着新真理话语的角落里，这个事实完全是由罪孽、痛苦、愤恨、狂怒所组成的大杂烩。这是无数大量的日常生活矛盾当中的一个，这种矛盾无疑渗入到当时人们的头脑和良心中，成了折磨人的问题。由旧律法培养起来的旧的激情主宰着人群，但是已经出现这样的情况：人们怀着这种激情转到耶稣这边来，这种情况是意味深长的，典型的。“摩西的旨意是明了的，你还有什么话好说呢？你为什么要刺激我们的良心，为什么不让我们的激情通过已经建立起来的，即使也许是惨无人道的秩序来发泄一下呢。”

左面已经没有这种激情的迹象，它全都在听到爱的伟大话语的人们心中熄灭了。然而，即使当新教的总的地位得以确立后，还需要思想和感情的长久的经验，以便让个别事实每次都能准确无误地证明普遍真理的原理。所以在左面笼罩着的主要情绪是沉思中的等待。门徒们比基督先看到从角落里涌出来的人群，他们的目光投注在女罪人身上：“不幸的人，摩西的律法是明了的……但是基督会说什么呢？”

淫妇还没有被带到她该面对基督站立的地方；人群还在涌动，孩子们奔跑着，没有停下；神殿的空地和台阶上的人物，无论是安静还是在活动的，都没有由于这群人的到来而发生变化。因此，很清楚，我们看到的是众所周知的发生在福音书中事件的最初瞬间。基督的脸上还没有失去深深地刻在他的所有特征中的普遍、抽象、崇高的公式的痕迹。他还没有完全从高处下来，还没

有完全了解面临的人类愤怒和痛苦的个别事实的全部细节；但是这个事实已经在呼唤他，要求他作出决定。作为人的基督这个人物的全部心理戏剧性就表现在这里，这种戏剧性使他处于人群之上，并在观众的心中留下不可磨灭的印象……旧世界发了狂，充满了敌意，感到非常痛苦。新世界怀着忐忑不安的希望向基督发出求告。而他还不知道详情就把自己充满幻想的目光从天上转到罪孽深重的人间，因为人间正发出愤恨和痛苦的哀号在召唤他。基督的目光充满了自信；这是一个轴心，旧世界思想上和精神上的纷乱应该在它周围发生变化。这些发狂的人们希望从他那里得到什么呢？……他刚刚听清他们所提的问题，刚刚用第一眼打量了一下形形色色的人群，他心里便产生了对女罪人的慈悲之心，他知道，他的真理立刻就会使他的感情得到合乎逻辑的表达。他所热爱的真正的真理之光此刻正照耀到残暴行为的黑暗中。在普遍的公式和个别的事实之间不可能存在矛盾，因此他着手处理这个事实，以便把它归入他的学说的整体……有一句现成的话将要对世世代代的人们说：

“你们中间谁是没有罪的，谁就可以先拿石头……”

二

如果您已经光临过画展并且了解了苏里科夫^①的画，那么它大概会把您从波列诺夫的画那儿直接吸引到自己那儿。

我发生过这种情况，据我观察，许多人也发生过这种情况。这两幅画被某种三段论法连在一起。两幅画在规模上也好，题材上也好都堪称大作，但是两位画家的风格截然不同。从参观波列诺夫的画到参观苏里科夫的画，在这个过程中，观众体验到的是一种审美的对比。人们想从两人中哪一个表现出虚假的和谐

^① 苏里科夫(1848—1916)，俄国巡回展览派画家。

来找出造成这种对比的原因。“人们更喜欢哪一幅画呢？”看样子同时喜欢两幅画是不可能的。“得了吧，这是什么？浅紫色的阴影，柔和的灯光，这就是艺术效果。这就是现实的事实——苏里科夫严肃的画笔下的作品！”“哦，不。苏里科夫怎么搞的？灰蒙蒙的天空，简单的色调，简单的图画，缺乏和谐。波列诺夫，这才是和谐。”我承认，只有经过最初的某些努力，只有当我完全被对题材所产生的印象所支配，我才明白，两个画家的风格和他们的创作题材是一致的，因此是无法加以比较的。

灰蒙蒙的天空，十七世纪莫斯科乡村的小屋，简单的、以严肃的笔法精心描绘的风景。

前景上有两道横贯在疏松的积雪上的沟痕，这是无座雪橇滑过后留下的痕迹；雪橇落到坑洼上又向前滑去。劣种弩马冷漠地拖着雪橇。一个病病歪歪的庄稼佬扬起缰绳赶着马，那瘦弱憔悴的脸上带着微笑。雪橇上，庄稼汉的背后，面向观众坐着戴镣铐的贵族太太莫罗佐娃^①。一群莫斯科人站在大街上，挤成一团；另一个穿戴阔气的贵族太太哭哭啼啼地走在雪橇边上。病病歪歪的庄稼佬为了什么事情微笑着；他还从来没有过这种荣幸：在他那蹩脚的雪橇上坐着显贵的太太，还有皇家执钺兵在他前面驱开人群，为贵族太太开道……上监狱去。

贵族太太的形象成了画的中心。她忧郁、冷漠——心中的火焰在猛烈燃烧着，然而这种火焰只会燃烧，不会发光。疲惫不堪、曾经是漂亮的脸蛋，凹陷的眼睛，发出喊声的半张的嘴，还有整张脸——在画家严峻的笔触着力刻画下，表达出并不复杂的宗教狂热病。看到这个形象，一种压抑的、惊人的信心会在心中油然而生。是的，她没有屈服，没有让步，残酷的迫害将会进行到

^① 莫罗佐娃(1632—1675)，俄国大贵族，分裂派教徒，一六七一年被逮捕，卒于监禁地博罗夫斯克隐修院。苏里科夫这幅画名为《女贵族莫罗佐娃》。

底。她已准备好接受残酷的死刑。她举起一只戴着手铐的手告诉人们，她为何而死，她为何召唤别人去死。这是用两个手指画十字的手势。

与此同时，一个执拗的贵族太太的强壮身影吸引了大家的注意，引起了朦胧的不安。

她泰然自若地走向磨难，唤起了人们不由自主的同情。人的身上有一种伟大的闪光点，那就是为了他认为是真理的事业而甘愿赴死。这样的榜样唤起了对人性的信心，振奋了人的精神。观众的心情是这种不由自主的同情的主要基础。但是这种模糊的感觉立刻就在意识中寻求合乎逻辑的结论。“这位贵族太太为何而死，她在召唤人们去干什么？”在她的前方无疑有一道光在远处闪耀。它在哪里，这是不是光，或者仅仅是浮悬在泥潭上的一星火光？贵族太太举起两个手指——这是她的思想的象征……

只不过……对于这样的壮举，这种思想显得多么贫乏，多么可怜。观众的感情尚未找到合乎逻辑的结论。大多数人的心情是矛盾的，不一致的。

在画面上所描绘的一群莫斯科人中也能看到这样的主题。画家在描绘这群人时表现出了非凡的创造力：看起来仿佛有一阵旋风从这群人头上掠过；没有一张脸不是不变的，和主题思想完全吻合。瞧，一个小男孩跟在雪橇后面跑着，不停地朝冻僵的手指哈气。他的脸在画面上看不到，但不难想像他的表情：他不知道他为什么感到疼——是因为手指冻僵了还是因为可怜这个冷峻的女人。你看，那个半大小子惊恐的眼睛睁得大大的。年轻妇女、贵族太太、城镇平民姑娘、修女……在这些线条柔和的女人和孩子的脸上主题精神表现得最有力。其中贵族太太最能唤起人们对痛苦的深深的怜悯，也能使年轻的生命面对死神的阴谋产生恐惧。

但这只是在每个人心中自发产生的共同主题，这像往水面平静的池塘中扔进一块石头后水会波动一样。只有思想能巩固内心活动，使它得以发展并创造性地工作。因此，当人群散去，大家各自回家后，这些年轻妇女和姑娘偶尔也会在自己的卧室里回忆起那个被送到拷问架前的女人。她们的眼睛又会暗淡无光，会惊恐得瞪得很大很大，心脏会不安而怜悯地跳动，心里会产生找不到明确答案的模糊不清的问题。仅此而已。

在波列诺夫的画中花白头发的拉比所表达的主题，在苏里科夫的画中是根本看不到的，然而，另一个拉比所表达的主题是存在的。他也像波列诺夫画中的人物一样，脸上带着微笑（只不过这种笑是幽默的、快活的），他同样掉了一颗牙齿，因此他的微笑格外引人注目。这是得意洋洋的萨杜基教派的欢笑：女对手被戴上镣铐，受到了羞辱……他笑着，在人群的情绪尚不明确的情况下，他的笑感染了附近站着的几个人。如果身旁不是有人笑，而是有人哭的话，他们或许是会哭的，这只是平静的水面上的一圈圈波纹……

也能看到比较明确的态度：坐在雪地上赤脚戴着镣铐的半裸的疯修士，还有一个女要饭的，他们举起伸出两个手指的双手，送别去完成壮举的贵族太太。他们的同情是显而易见的、明确的和强烈的，这是对死亡的同情。这是那些人，他们现在还在唱着：

世上没有救星，没有，
只有奉承主宰着世界，奉承，
只有死亡能拯救我们，死亡！

他们还“没有受到理睬”，还活着，他们像折磨敌人那样在折磨自己的生命，用镣铐和饥寒来折磨它。一个背着背囊、拄着拐

棍的朝圣者用沉思的、略带幻想的目光望着贵族太太留下的痕迹。他从莫斯科出来，要到阿尔汉格尔斯克隐修院，到伊尔吉兹、顿河去，到处传播消息，说上帝保佑他看到神圣的贵族太太赴死的壮举。他的话在人们心中激起了热烈的反响，由于这些话，患了宗教狂热病的自焚者在幽暗的密林深处堆起的木柴也许会熊熊燃烧起来，就像一大堆篝火燃烧后剩下的木炭重新燃烧起来一样。

灰蒙蒙的、忧郁的天空高悬在阴沉沉的画上，只有时隐时现的一缕阳光偶尔划过，渐渐消失在暮色中。

三

每个情节都有其理想的所谓环境，在这种环境中情节表现得最清楚、最完美。当然，如果，比如说，小说家每一次都打算用天上的电闪雷鸣来突出自己主人公的愤怒，那么这种方式在我们看来就十分幼稚，因为这种巧合的可能性有其局限性。然而，不能不承认这样一个事实，即人的情绪总是在寻找反映，寻找大自然的共鸣。

人民歌手奏出了最初的和弦，他的想象力已经充满了许多模糊的形象：他既听到了草原野草发出的窸窣声、树林的簌簌声，也听到了大海的喧哗、雷声的轰鸣，以及那被海水冲坏了根部的桐叶槭树的沙沙声……从这一片混乱中一下子就突出了与题材最相吻合的基本主题……“歌手，教士，还有哪个打算创作歌曲的人，在树旁浮想联翩，大灰狼满地跑，苍鹰在云层下面翱翔……”

我们所分析的两幅画的基本心理主题截然不同……它们的风格同基本主题是相吻合的。一幅画的内容表达的是一种明朗、丰满、极其稳定，因而必然是和谐的主题思想。旧世界兵荒马乱，动荡不安，充满了灾难；在新世界中描写的是期待着表达的仁慈

之心。感情、思想、内容和形式在基督身上融合成了一个整体。赦免一切人的时刻在画家心灵深处留下了印记，渗透了留下这种印记的画家的心灵。这一缕宁静的阳光，这些匀整的圆柱，这些被灯光照亮的神殿的石头、在灯光下显得很浓的柏树的绿叶和深深的阴影都是由此而来的。所有这些景色都给人一种崇高的、令人感到安慰的印象，这种印象和题材是一致的。是啊，哪里的生活有这种明确而和谐的思想在闪光，这种生活就是崇高的和美好的。即使宿仇的阴影连同形形色色的人们重新闯入你的心灵，它只能使耶稣自觉思想的意义显得更明确。基督带来了把旧世界截成两段的剑，画也分成两部分：一半是爱，一半是恨。画家用他的画笔划分着这种明确的情绪：他选择了光线很亮、射出的范围很大、阴影很浓的时刻。这是光与影、真理与谬误、爱与恨明确分界的时刻。

另一幅画的内容表达的是一种强烈冲动的崇高情感和猥琐、渺小、阴暗的思想的不和谐和矛盾。因此，画家忐忑不安的想象力始终在不和谐中寻求表达。尽管波列诺夫的作品表现出深思熟虑的沉着，得以使他平静而专注地探索和谐与优美，但这第二幅画笔触严峻，不稳定，不优雅。对两位画家的评判都着眼于形式和内容的内在和谐；因此我不打算比较他们的才华。但在这两幅画中一个时代似乎在呼唤另一个时代去进行评判。为什么一幅画表现的是和谐，为什么另一幅画表现的是不和谐呢？

在人类生活中通常有一些闪光的阶段，创作思想成熟完美，能够战胜一切现存的矛盾。这些阶段当中有一个阶段就表现在波列诺夫的画上。现在时兴抨击科学，抨击知识。我们对于逻辑思维的力量已经失去信心，并且热中于从摆脱这一累赘的感情中寻找出路。“使徒是普通的渔夫，而不是学者。”但是我们忘了，基督是自己时代出色的学者，他从小就对自己“教义”的深刻理解而令人惊叹。读一读犹太教法典（开头部分几乎是针对

基督时代的),深思一下它那粗鲁而充满迷信的思维方式,同时考虑一下,犹太教法典毕竟是许多圣贤的作品,那么你们就会明白,为了从这僵死的信仰的废料中引出新的学说,需要付出多少批判力……对于被当时的批评思想推出的一切,对于所有现存的矛盾,基督都找出了容忍的办法……在创立新的学说之前,他经历了自己分析的阶段,即批判的阶段,即破除旧思想的阶段。他的一切学说就是对充满折磨人的矛盾的整整几个世纪的容忍。这种对和谐的伟大预感引导着波列诺夫的画笔……“大地上充满了和平,人类中洋溢着和睦”。因为在这样的时代活着是美好的,死去也是美好的……

而苏里科夫的画表现的是体现主题思想的黄昏,潮湿的阴雨天,阴沉的天空,压扁的教堂圆屋顶,落掉叶子的枯树枝。画家给自己不安的情绪蒙上了一层面纱,他是对的。但如果有朝一日所有现存的矛盾和忧愁都找到了出路,如果和平重新降临“洋溢着和睦的人类”,那么艺术与审美和谐的接近同样也是真实的。这样一来人们看着这样的画,就会说,这是多么有感染力,不过……可是多么忧郁,多么缺乏美感!……这确实是不美的,但是错不在画家。他向我们展示了我们的现实。能不能说,我们已经走出了这片黑暗?我们有没有体验过所有这种忧愁和不和谐,现代人有没有去寻找信仰,一种能还给我们安宁、能用理解的内在和谐照亮我们的外部世界的信仰?一种能实现爱并且不和真理、知识相抵触的信仰呢?

摆在我们面前的是两幅画。让一幅画告诉我们,我们没有白白地期待,在人类的生活中已经充满了明亮的曙光。但愿它也教会我们,这种和谐的主要意义就存在于感情和波列诺夫笔下的基督形象所充满的思想之间的世界中。推出所有的矛盾并找到解决办法,这就是通向完美生活的途径。可是暂时郁结在内心深处的情愫仍然是一种哪怕是仅有的巨大的矛盾,它还没有被

某种清晰而概括的思想所解决和调和……这就是它——不和谐与矛盾的既鲜明又忧郁的画，它表现的是感情的黄昏与思想的黄昏。

天 兆译

后 记

本书选收了冈察洛夫、屠格涅夫、陀思妥耶夫斯基和柯罗连科等四个十九世纪俄罗斯作家的文学论文。之所以把这四个作家的文学论文收集在一起,是因为这四个作家首先都是小说家,而不是批评家,同时还因为他们都是现实主义作家,在现实主义这一点上,他们有许多共同点。这样,他们的文学论文便形成了一些共同的特点。这特点之一,他们主要是小说家,因而他们的文学论文都是和他们的创作经验联系在一起的。他们从自身的创作经验出发,对自己的创作经验不断进行总结,把自己创作中的深切体验写出来,使得这些论文更加具体、深刻而有说服力。特点之二,他们都是现实主义作家,他们的文学观点自然就集中在现实主义创作方法上,他们对现实主义创作的理论作了阐述、补充、深化,从而在这方面作出了自己的贡献。这些现实主义文学理论对于我们今天的文学创作和文艺理论研究仍然是宝贵的,它们将提供我们许多有益的借鉴。

冈察洛夫生于一八一二年,主要创作活动在十九世纪的四十年代至六十年代。这一时期正值俄国封建农奴制发生深刻危机,俄国进行农奴制改革的前后,冈察洛夫的三部长篇小说——《平凡的故事》、《奥勃洛摩夫》和《悬崖》,正是反映了这一时期俄国社会强烈的反农奴制情绪和要求变革的愿望,描写了俄国农奴制社会墨守成规的积习逐渐为新兴资产阶级的实干精神所代替的演变。而他的文学论文《长篇小说〈悬崖〉序》(1869)、《万般苦恼》(1872)、《长篇小说〈悬崖〉的意图、任务和思想》(1876)和

《迟做总比不做好》(1879)等都是作家根据自己对当代文学的研究和对自己创作的思考写出来的创作思想总结,和他的文学创作密不可分,从中可以看到作家是如何创作他的三部小说,又怎样把自己的创作体验总结出来的。

屠格涅夫生于一八一八年,创作活动的年代同冈察洛夫相仿,但延续得更长些。他们都生活在同一个时代,经历着同样的社会变革,思考着同样一些社会问题。屠格涅夫的创作成就主要是特写集《猎人笔记》和《罗亭》、《贵族之家》、《前夜》、《父与子》、《烟》、《处女地》等六部长篇小说。这些作品也集中反映了屠格涅夫对农奴制问题的思考和自己思想的演变。屠格涅夫的文学评论,如《关于〈父与子〉》、《〈一八八〇年版长篇小说集〉序》都是谈自己的创作的。但屠格涅夫通晓多种欧洲语言,又有许多机会接触当时欧洲的大作家和他们的作品,他有许多文学论文都是评论欧洲的文艺作品的。例如他对席勒的《威廉·退尔》、歌德的《浮士德》、莎士比亚的《哈姆雷特》、塞万提斯的《堂吉珂德》等都曾发表许多独特的见解。屠格涅夫对俄国作家的创作也非常关注,他评论过许多俄国作品,显示出他对当代文学的广泛了解和自己精深的文学造诣。

陀思妥耶夫斯基生于一八二一年,从四十年代开始创作,一直延续到七十年代末,他最后一部长篇小说《卡拉马佐夫兄弟》一直到一八八〇年才完成,几乎到了生命的末期,一八八一年二月,陀思妥耶夫斯基就与世长辞了。陀思妥耶夫斯基的世界观是复杂的。他出身于贵族家庭,亲眼目睹农奴制的罪恶、人间的不平。他的第一部长篇小说《穷人》,对“小人物”的悲惨遭遇寄予无限的同情,曾受到别林斯基和涅克拉索夫的热烈赞赏;他受法国空想社会主义思想影响,积极参与彼特拉舍夫斯基小组的活动,为此曾被判处死刑,后改为流放西伯利亚服苦役和期满后当兵。九年的苦役和军营生活使他思想上的消极成分逐渐加

强，一八四八年后各国反动势力的猖狂更加深了他的思想危机，他的政治思想渐趋反动，希望用道德上的感化来代替反对专制制度的斗争，攻击“政治上的社会主义”，宣传“忍耐”、“顺从”等宗教观念。但他对资本主义制度下产生的罪恶有深切的体会，清楚地看到俄国可怕的社会贫困和社会生活的无出路，对资产阶级个人主义的反动性有深刻的认识。这一切又使他写出了《罪与罚》、《白痴》、《少年》和《卡拉马佐夫兄弟》等深刻而复杂的鸿篇巨制。陀思妥耶夫斯基对文艺理论问题也表现出巨大的兴趣，他根据自己的创作经验写了不少评论，在《一波夫先生和艺术问题》、《一八六〇至一八六一年美术学院画展》、《尼·瓦·乌斯宾斯基的短篇小说》、《雨果的长篇小说〈巴黎圣母院〉》和《普希金（六月八日在俄罗斯语文爱好者协会大会上的演讲）》等文论中都发表了许多有关艺术问题的独特见解。

柯罗连科生于一八五三年，比以上三个作家要晚得多。他的创作活动的主要时期已经在八九十年代和二十世纪初。这一时期正是民粹派运动从兴起到衰落、俄国阶级斗争空前激烈、无产阶级走上历史舞台并取得胜利的时期。柯罗连科始终坚决反对沙皇专制制度，他的创作中充满社会政治主题，洋溢着爱国主义和人道主义思想，表现了人民的觉醒、对旧制度的抗议和对真理的追求。他的代表作《我的同时代人的故事》（1905—1921）表现与民粹派有过联系的俄国知识分子所经历的道路，广泛反映了六十至八十年代的社会运动。柯罗连科还写了许多文学评论和回忆录，从中我们可以看到他对革命民主主义文学战斗传统的继承。

这四个作家都是现实主义作家。他们的文学观点都或多或少受到别林斯基等革命民主主义批评家的影响，甚至是在别林斯基的民主主义思想和现实主义美学观的熏陶下走上现实主义创作道路的。冈察洛夫在一八四六年结识别林斯基，和别林斯基

的文学团体有着密切的交往，一八四七年在别林斯基领导的革命民主派文学杂志《现代人》上发表了第一部长篇小说《平凡的故事》，得到别林斯基的好评。一八五九年冈察洛夫的第二部长篇小说《奥勃洛摩夫》在《祖国纪事》上发表，立即受到杜勃罗留波夫的高度赞扬。杜勃罗留波夫在《现代人》杂志上发表了著名的《什么是奥勃洛摩夫性格》一文，指出“在奥勃洛摩夫这个典型中，在这整个的奥勃洛摩夫性格中，我们看到了一种比较出于强大才能之手的成功作品更要巨大的东西；我们发现了这是俄罗斯生活的产物，这是时代的征兆”^①。冈察洛夫在《迟做总比不做好》中肯定了杜勃罗留波夫对他的评价，他说：“当初对它（指《奥勃洛摩夫》——本文作者）已经作了分析，对它的意义批评界（尤其以杜勃罗留波夫为代表）和公众已经有了十分赞许的评价。”六十年代阶级斗争的尖锐化使冈察洛夫世界观中的保守因素加强。他离开了《现代人》杂志，与民主阵营分道扬镳，但他的现实主义美学观并没有改变。在一八七九年发表的《迟做总比不做好》一文中仍然强调“现实主义是艺术最重要的原则之一”，坚定地捍卫现实主义，并在许多地方提到别林斯基，用别林斯基的话论证自己的观点。屠格涅夫早在三十年代就接触到别林斯基的评论，赞同别林斯基对当代文学任务的主要见解。一八四二年他同别林斯基结识，并同别林斯基结成至交。他的《猎人笔记》是在别林斯基直接影响下写成的，并且在《现代人》上发表，一直同《现代人》合作了十三年之久。五十年代末由于在农奴制改革问题上同车尔尼雪夫斯基等革命民主派作家产生分歧，他才与《现代人》决裂。但是他的创作和文学观点并未离开现实主义，他的评论一定程度上反映了别林斯基批评思想体系，并为俄国文学中的果戈理派，为艺术的思想性而斗争，始终捍卫别林斯

^① 见《杜勃罗留波夫选集》第1卷，上海译文出版社1983年新1版，第190页。

基的美学思想。苏联著名文艺学家H·П·布罗斯基说：“别林斯基思想对屠格涅夫的影响表现最明显的是美学领域。可以直率地说，屠格涅夫的文学批评观点是在俄国现实主义的主要理论家别林斯基的影响下形成的一定体系。”这一看法应该说是客观的，准确的。直到一八七九年，屠格涅夫在《〈一八八〇年版长篇小说集〉序》中还用别林斯基的话来证明自己的观点。陀思妥耶夫斯基于一八四五年由涅克拉索夫引见别林斯基。当时陀思妥耶夫斯基刚刚写完《穷人》，把稿子送到涅克拉索夫那里去。涅克拉索夫连夜读完这部长达七个印张的稿子，拍案叫绝，凌晨四点钟便跑到陀思妥耶夫斯基家里去，和他谈论《穷人》，当天又把它送到别林斯基那里去。别林斯基读后也激动不已，断定陀思妥耶夫斯基将成为一个伟大的作家。这件事陀思妥耶夫斯基在一八七七年所写的《旧的回忆》中有详细的记载，虽然事隔三十二年，但陀思妥耶夫斯基写来，昔日的情景仍历历在目。一八四七年陀思妥耶夫斯基由于文艺观上的分歧离开了别林斯基和他的团体，但他对别林斯基、对涅克拉索夫仍一直怀着十分崇敬的心情。他自己回忆说，在结交别林斯基之前，对别林斯基的评论已“有几年读得入迷了”。陀思妥耶夫斯基虽然离开了别林斯基及其团体，并且在艺术的功利等问题上和革命民主派有过许多争论，但他一生仍坚持现实主义的道路，无论是创作还是评论，对现实主义仍有许多宝贵的开拓。一八七四年涅克拉索夫和谢德林主动恢复同他的接触，建议他在《祖国纪事》上发表作品，对他的思想颇有触动，对他最后两部长篇小说也有明显影响。柯罗连科早在中学时代就热爱俄罗斯文学中的进步作品。十九世纪六十年代俄国的民主主义文学对他世界观的形成有极大影响。他经常阅读车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、谢德林等人的作品。他始终是专制制度和反动势力的不可调和的敌人，是一位坚定的民主主义斗士，因此他能够继承俄国革命民主主义文学

的优秀传统,像别林斯基和杜勃罗留波夫一样,坚决维护文学的思想性和社会使命。

如果说普希金是俄罗斯现实主义文学的奠基人,那么别林斯基就是俄罗斯现实主义美学和文艺批评的奠基人,是“自然派”作家和许多进步作家的导师,也是本书中所介绍的四个作家的导师。他运用唯物主义和辩证法正确地解决了艺术的本质、文艺的倾向性、典型性、形象特征、社会职能和文艺批评等艺术的根本问题,建立了自己的体系。在别林斯基之后,车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫、皮萨列夫等革命民主主义批评家又继承和发扬他的战斗传统,发展了俄国唯物主义美学和现实主义批评,许多现实主义作家在文艺的诸多根本问题上也作出了他们的贡献。

真实是一切现实主义作家对作品的基本要求。别林斯基说:“一部真实的艺术作品总是以真实性、自然性、正确性来打动读者,所以艺术的基本要求就是忠于现实。”别林斯基接着说:“艺术是真实的表现,而只有现实才是至高无上的真实,一切超出现实之外的东西,也就是说,一切为某一个‘作家’凭空虚构出来的现实,都是虚谎,都是对真实的诽谤”^①。屠格涅夫在评论图尔夫人的《外甥女》时,虽然认为这部小说存在许多重大缺点,却肯定了她对一些人物的描写,尤其是对女主人公玛莎,屠格涅夫认为写得很成功,很真实,认为“所有这些篇页都充满着一一种真实性,一种诚恳而又热忱地反映出来的真实性”。同样,屠格涅夫在评论奥斯特洛夫斯基的喜剧《新娘》时,虽然当时对这部喜剧持否定态度(过了三十年,在发表这篇评论时,他对这部喜剧已持完全肯定的态度),但对主要人物之外的次要人物都予以肯定,其理由就是这些人物写得很真实。陀思妥耶夫斯基对普希

^① 见《别林斯基选集》第2卷,上海译文出版社1979年版,第196—197页。

金一直怀着非常崇敬的感情，他对《叶甫盖尼·奥涅金》作出异常崇高的评价，认为“这首长诗以普希金之前未曾有过，在他身后大概也不会再有的创造力和完美表现了真实的俄罗斯生活”。柯罗连科在评论波列诺夫的画《基督与罪女》时赞扬波列诺夫没有把基督画成“带着光环、轻飘透亮的圣像”，他说：“在这幅圣像中我看到了艺术现实主义的辉煌成就，并且以为，宗教感情并不会被这种手法所亵渎。基督没有为大多数人所承认，他被钉死在十字架上。但是，如果他在人群中常常被光环所环绕，总是不像一个普通人，那谁又会不承认他呢？”这段话说得非常透彻，正因为基督是以一个凡人的形象出现在世界上的，他身上不带光环，不像一个神，因此才会被钉死在十字架上，如果人们看出他是一个神，那还会这样做吗？道理是十分明白的。波列诺夫的画所表现的生活正是真实的生活，然而这种表现却常常未能被人们所理解。

冈察洛夫说：“现实主义是艺术的基本原则之一”。艺术就是要反映生活，反映生活是艺术的基本任务。这是现实主义作家共同的认识。冈察洛夫在谈到《悬崖》里的薇拉时说：“我挑选了一个优秀的妇女，她独立不羁而傲慢，既不求助于祖母的‘古代圣贤’，也不接受这位祖母的调教，由于无知，也由于傲慢，为了亲自去认识真正的‘新的真理和新的生活’，她独自闯入社会，险遭不测。‘干吗要把这种事写进小说？’有人顺便问道。**‘如果不反映生活，那干吗要写小说？’**我回答。”（**黑体字**是本文作者所标）无须再多费笔墨，作者已清楚地告诉我们，作家的任务就是要“反映生活”。类似的话，屠格涅夫也说过，他在《〈一八八〇年版长篇小说集〉序》一文中明确地说：“任何一位作家，我说，首先应努力忠实和生动地再现从本人或他人生活中提炼出来的感受”。

真实地反映生活，看来是一个不容置辩的问题，然而，什么

是真实，在文学界却不是没有争论的。自然主义作为文学创作中的一种倾向，它的理论是有一定代表性的。法国自然主义作家左拉说：“我看见什么，我说出来，我一句一句地记下来，仅限于此”。他又说：“让真实的人物在真实的环境里活动，给读者一个人类生活的片断”。显然，自然主义者所说的真实不过是随便观察到的庸俗的自然，他们仅仅满足于记录现实生活的表象，不去深入地揭示事物的本质，探求必然的真理，这样的文学对现实生活的反映既缺乏完整性，也缺乏准确性。与此相反，别林斯基作为一个现实主义批评家，则认为艺术来源于生活，是生活的反映和再现，但它又高于生活，艺术的价值就在于它“向现实借用材料，把它们提高到普遍的、类的、典型的意义上来，使它们成为严整的整体”^①。毛泽东在延安文艺座谈会上的讲话中指出：“人类社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，但是人民还是不满足于前者而要求后者。这是为什么呢？因为虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”^②这里所说的“文艺作品中反映出来的生活”指的就是艺术的真实。俄罗斯现实主义作家们对于生活真实和艺术真实的区别是深有体会的。俄罗斯也有自然主义作家，并且自命为“现实主义作家”，冈察洛夫对这些“现实主义作家”曾经从理论上给予痛斥，指出艺术真实和生活真实不是一回事，从生活中原封不动地搬到艺术作品中的现象将失去真实的真实性，如果把生活中的两三件事照原样搬到文艺作品中，结果就会不真实，不可信。作家应该“力求完善他所观察到的现象，力求以最好的东西去取代坏的东

① 见《别林斯基选集》第3卷，上海译文出版社1980年版，第699页。

② 见《毛泽东著作选读》第538页。人民出版社1986年版。

西”。陀思妥耶夫斯基在评论雅各比的画《一群囚犯在途中休息》时，对这幅画作了大量的分析，他认为观众在这幅画里确实看到了囚犯，就像在镜子里或者在着色十分高明的照片上看到的一样。但是陀思妥耶夫斯基指出，这种类似镜子中的映象或照片，恰恰缺乏艺术性，它远非艺术品，观众要求的不是照相式的真实，不是机械式的精确。因为镜子或照片仅仅是消极地反映生活，它没有对现实表明自己的态度。陀思妥耶夫斯基在《尼·瓦·乌斯宾斯基的短篇小说》一文中要求作家对素材要进行十分仔细的研究，在把积累的素材加工以后形成自己的观点和思想。即使观点和思想是错误的，也可以通过继续对生活进行观察、体验、研究，逐步走向真理。

作家有了生活的体验，从现实生活中积累了大量素材，无疑还要对这些素材作一番去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作，才能掌握事物的本质，还事物一个本来的面目，做到忠实于现实。而表现在文艺创作上，典型化则是从生活真实达到艺术真实的必由之路。冈察洛夫在谈到他如何写作《奥勃洛摩夫》和《悬崖》时，谈了他是如何把他所看到的现实生活、现实中的人进行集中、概括，创造了典型人物的。在谈到创作《奥勃洛摩夫》时，他说：“把酣睡、停滞以及静止死寂的生活——天天得过且过——集中体现在一个人物身上，一个环境中，大家都觉得真实可信，对此我感到欣慰。”在谈到如何创作《悬崖》时，冈察洛夫说到，在仆人中间，女奴密萨林娜·玛林娜和她那郁郁寡欢、神情专注的丈夫特别引起他的注意，他觉得，这两个人是当时仆人中两幅生动而真实的肖像。他把这些形象的特征都集中到仆人叶戈尔这一人物身上了。他还说，他在祖母和她的孙儿们这些人物身上融合了他所熟悉的人物和某些优秀的特征，用在小说里完全不同的事物中。冈察洛夫不是看到什么写什么，他的人物不是照相，他的小说不是一块没有生命的镜子，他懂得

从许多同类人物的身上吸取他们的特征，把它们集中到一个人物身上，这就是集中、概括，就是典型化。这样写出来的人物当然就更具有普遍意义，也就是别林斯基所说的“似曾相识的不相识者”。陀思妥耶夫斯基在谈到果戈理的喜剧《婚事》时说，有一些人，对他们很难一下子作出全面的评价，看出他们典型的特征，这是通常所说的“普通的人”、“大多数”，而且他们确实构成了任何社会的绝大多数。作家在他的小说中选取了他们的特征，把他们形象地、艺术地表现出来，这样完全的典型在现实中是很少见的，虽然如此，他们看起来却会比现实更现实。他说《婚事》中的七等文官巴特考莱辛的形象虽然是一种夸张，但决不是不存在的。“有多少聪明人，一旦从果戈理的作品中认识到巴特考莱辛之后，马上就发现他们许许多多的亲朋好友与巴特考莱辛惊人地相似”。个别的“普通的人”一般不具备什么代表性，如果把同一类人物的特征集中到一个人物身上，那么这个人物就一定具有代表性，也就是典型性，因为这个形象更集中、更鲜明，因而也更加真实。陀思妥耶夫斯基在评论普希金的《叶甫盖尼·奥涅金》的时候，把典型化和真实性的关系说得非常清楚。他说：“普希金刻画出一个俄国浪子（以前和现在的流浪汉）的典型，头一个以他天才的洞察力看透了他，看透了他的历史命运以及他在我们未来命运中的巨大意义，与此同时还刻画了一个俄罗斯妇女的正面的无可置疑的美的典型，因此他当然也是俄国作家中第一个在俄国人民中发现，并在同一个创作时期的其他作品中为我们带来一系列正面、美好的俄国人典型的作家。这些典型的主要的美在于他们的真实性，无可辩驳的、可以触摸得到的真实性，真实得无法否定，他们站在那里，就像雕刻出来的一样。”

作为观念形态的文学，它是现实生活在作家脑中的反映的产物，作家要写出真实可信的作品，就一定要熟悉生活，要善于

观察生活,善于经过思考,从纷繁驳杂、光怪陆离的现实生活中理出头绪,抓住生活的本质,加以正确而艺术地表现,所以作家光有生活是不够的,他还必须有正确的世界观来指导他对周围事物的分析,对现实生活中的种种现象作出正确的判断。陀思妥耶夫斯基之所以反对镜子式的作品,就因为这种作品对生活“不表示任何态度,仅仅是消极地、机械地反映而已”。毛泽东在总结马克思主义的认识论时说:“认识的真正任务在于经过感觉而到达于思维,到达于逐步了解客观事物的内部矛盾,了解它的规律性,了解这一过程和那一过程间的内部联系,即到达于论理的认识。”^①柯罗连科在一九〇八年所写的《列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰(第一篇)》中所说的作家的认识过程,大体上是符合这一规律的,他说:“他(指艺术家——本文作者)从现象世界中接受直接感受的东西,可是后来他所感受到的印象在他的生动的想象力深处发生了一定的相互作用,按照艺术家心中对世界的一般观念组成了新的配置。于是在这过程的末了,这面镜子就显现出自己的影像、自己的‘世界幻象’,我们在那里看到我们所熟悉的现实要素以从未见过的新结合出现了。”柯罗连科不仅懂得认识的规律,还要求作家对现实世界的认识必须持客观态度,只有这样才不致歪曲事实真相,才能够把生活的真实通过作品传达给读者。他接着说:“这种复杂的反映的价值取决于两种主要因素:这面镜子必须是平整、清澈而洁净的,务使外界现象映入它的深处时不变形,不歪曲,不模糊:创作思想的深处发生新结合和新配置的过程必须适应现象在生活中结合时所依据的那些有机的规律。在这样的情况下,只有在这样的情况下,我们方能够在艺术家的‘虚构’中感觉到活生生的艺术真理”。柯罗连科在这里所说的艺术家把他“感受到的印象”按照他“心中对世界

① 见《实践论》,载《毛泽东著作选读》第124页。

的一般观念组成了新的配置”。这个“心中对世界的一般观念”岂不是作家的世界观吗？因此柯罗连科是深深懂得主观世界的重要性的。作家所“感受到的印象”可以一样，但不同作家“心中对世界的一般观念”是可能不一样的，因此他们心中所组成的“新的配置”即对事物的判断和结论也是不会相同的。接着柯罗连科讲到“镜子”。这“镜子”指的也是作家的世界观。柯罗连科要求这“镜子”必须是“平整、清澈而洁净的”，也就是要求作家看待现实生活必须客观，不能加以歪曲。“创作思想的深处发生新结合和新配置的过程必须适应现象在生活中结合时所依据的那些有机的规律”，也就是说，作家对生活现象进行思考、判断的时候必须遵循事物运动的客观规律，而不是加上主观的臆想并加以歪曲，这样，他所得出的“新配置”才是符合客观现实的。柯罗连科对作家的主观世界是十分重视的，他要求作家这面“镜子”要做到“平整、清澈而洁净”，不能像一把“铜茶壶”，也就是要求作家对事物要抱着一种唯物主义的态度。作为一个作家，这一点是很可贵的。柯罗连科赞扬托尔斯泰的世界（作品）是充满纯洁而灿烂的阳光世界。这世界里的一切在大小比例和明暗浓淡方面都是与实际现象相符合的，而创作组合的过程是按照自然界的有机规律来完成的。“这一切都标志着精神的烙印，闪耀着特殊的想象力和永远旺盛不息的思想的内在光辉”。同样，柯罗连科在批评果戈理的《死魂灵》第二卷时，指出他之所以产生这么大的谬误，根本原因在于他“畏惧‘可怕的真实’……在远离生活而发展起来的错误思想的影响下，他背叛了自己的天才，削弱了创作想象的翱翔，而把这种想象引导到错误的、根本和他背道而驰的路上去”。当然，我们不能要求十九世纪的现实主义作家具具有辩证唯物主义的世界观，在当时的历史条件下，他们还没有走到这一步。而且，尽管都是现实主义作家，都要求文学表现真实的生活，但他们所受的教育，他们的经历，他们的信念，对事物的

看法等等也是因人而异的。然而他们的作品之所以在一定程度上真实地反映了现实生活,是因为他们都有一个共同点,这就是他们都具有一种朴素的唯物主义,就是他们和人民的联系。陀思妥耶夫斯基说:“艺术家的功力越深,也就越能够真实而深刻地表达自己的思想、自己对社会现象的看法,也就越有助于社会意识。当然,这里最最重要的是艺术家本身的观察力如何,他自己的观点是怎样形成的——他**是否有人道主义精神**,是否有洞察力,最后,艺术家本人**是不是一个公民?**”(黑体字是本文作者所标)他在评论普希金的时候,认为普希金之所以能成为一个伟大的民族诗人,就因为从来也没有一个俄国作家,不管是在他之前,还是在他之后,像他“那样真诚、亲切地把自己同人民联系在一起”。普希金身上确实有着某种能够和人民亲近的因素,“在他身上这种因素多得足以使人极其真诚地感动”。屠格涅夫在评论普希金的时候也有同样的论述,他认为“如果一个诗人在他的作品**中不是经常记住人民,不是以人民为写作目的,那么他永远也不会成为人民诗人**”。

关于文学的社会职能问题,这些现实主义作家也有重要的论述。陀思妥耶夫斯基曾经为了文学的功利问题同杜勃罗留波夫等革命民主派展开激烈的争论,甚至为了这个问题离开革命民主派,但是无论是他的创作还是他的评论,他都没有否定过文学的社会职能,相反,他是非常强调文学的社会职能的。他反对的是艺术“太热中于迅速、直接的功利”,反对在写作之前先为艺术规定某一个任务,提出某一个要求。当然,在这一点上,他有偏颇之处,但他说明并非反对艺术的思想性,并非反对艺术对人的良好作用。他首先表明,“我们自己如饥似渴地追求良好的倾向性,并且高度珍惜它”。他指出,“艺术对于人来说如同吃喝那样是一种需要,人对于美以及体现美的创作的需要是不可缺少的。离开了美,人也许不愿意活在世界上”,一个正常的作家总会创作

出这种体现美的艺术。接着,他举例说,即使在当时那个最富有生活气息的时代,《伊利亚特》所体现的那种永恒的和谐也可能对人的心灵产生十分强烈的影响,“我们的精神目前最敏感,美、和谐与力的影响可能对它产生强大而良好的作用,产生有益的作用”。他认为跟随着席勒的《唐·卡洛斯》、歌德的《浮士德》的主人公,也会接触到当代的问题,也许他们还会发挥很大的作用。屠格涅夫非常赞赏塞万提斯所塑造的堂吉诃德的形象,认为堂吉诃德的所作所为表现的首先是他的信念,对某种永恒的、毫不动摇的东西,对真理的信念,对存在于个人之外的真理的信念,这种信念要求人去服务和作出牺牲,在他身上没有一点利己主义的痕迹,他奋不顾身,他要舍己为人,而且绝不回头。塞万提斯创造了一个有着伟大意义的人物。

关于艺术必须真实地反映时代,作家们也有过许多论述。冈察洛夫对格里鲍耶陀夫的喜剧《智慧生痛苦》曾给予很高评价,甚至把格里鲍耶陀夫和普希金、果戈理相提并论。他为《智慧生痛苦》像一滴水反映出太阳的光辉一样,在二十个人物的群体中反映了从前整个的莫斯科,反映了它的情景,当时的精神,历史的瞬间和时尚,“而且这一切都是那么富有艺术性,那么客观完整,那么明确”。屠格涅夫热烈赞扬丘特切夫的诗歌,认为丘特切夫是一位最优秀的俄罗斯诗人,因为在他的创作中“打着 he 所属于的,并在普希金的作品中曾经表现得如此鲜明有力的那个伟大时代的印记”。屠格涅夫对歌德作出了崇高的评价,认为他的《浮士德》是一部伟大的作品。它最充分地反映了在欧洲永不重现的那个时代。他热烈地评论说:“他属于自己的民族和自己的时代。他有权存在,而不期待他人的评判。一个人若能将他那部偶然的创作(个人的任何创作都带有偶然性)提高成为历史的必然,用它来标示社会发展的某个时代,那他就是一个幸福的人;但是,一个人若能像歌德那样表现出当时的整个时代——在

作品中，在形象中把郁结在每个人的胸中，但却经常无法用语言来表达的东西展示在自己人民的面前，那他便是一个伟人……只有由杰出的个性或者天才用大手笔来显示的‘现在’才能在今后成为不朽的‘过去’……”

以上是我们从四个作家的评论中抽取出来的一些对文学问题的共同见解。这些作家以他们对现实主义文学的明确的论断为现实主义文学理论作出了贡献，丰富、深化了现实主义文学理论。至于这些作家，他们的文学见解又各有自己的特色。尤其是陀思妥耶夫斯基，他的审美理想，他关于典型的独特见解，他对人物内心世界的开掘在塑造人物、反映现实中的地位和作用问题上的论述等等都是值得我们去深入探讨的重大文艺理论问题，还有待于文学界深入地切磋研究。俄罗斯和世界各国学者在这方面已做了许多工作，有关陀思妥耶夫斯基创作和美学思想研究的论著可汗牛充栋，可见陀思妥耶夫斯基文艺思想的博大精深，这些问题只好留待广大读者和专家去继续思考探究了。

应该说，这四个作家在文学问题上发表的评论、见解是很丰富的，有关的论文、评述、书信、回忆录等的数量也很大。由于篇幅和选编者水平的限制，这本文学论文集收集的只是这些作家文艺论著中很小的一部分，难免有偏差和挂一漏万之处，遗漏许多重要的资料。我们把这本单薄的论文集奉献给读者，只是向读者提供一些最基本的文学论文，让读者对这些作家的文学观点有所了解，引起广大读者对这些作家文学见解的兴趣和关注。至于要深入研究这些作家，则还需多得多的资料，这个任务就不是本书所能承担的了。对于本书存在的不足之处，希望专家和读者予以指正。

冯 春

一九九六年三月上海

